

DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

RG. No. 4 ORGAAN V.D. NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER APRIL '42



DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771066, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15.— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10.— per jaar; voor buitenland f 17.50; losse nummers f 1.50 per nummer

INHOUD

PLATEN

. FOTO OP DEN OMSLAG IS VAN A. FREQUIN.

. T FACSIMILE VAN HET HANDSCHRIFT VAN Dr P. C. . UTENS OP BLZ. 176 IS OVERGENOMEN UIT: GEGEVEN . EEN BLOEMLEZING UIT DE VERZEN VAN P. C. . TENS, N.V. UITGEVERSMAATSCHAPPIJ „OCEANUS".

. VIGNETTEN IN DIT NUMMER ZIJN VAN G. W. . ELHOF EN OVERGENOMEN UIT JAN VETH: KUNST . . .

. . VERZORGING VAN DIT NUMMER IS

PROF. DR H. KREKEL

NEDERLAND

TUSSCHEN FRANKRIJK EN DUITSCHLAND

De wijze, waarop een volk de geestelijke en politieke uitstralingen van een ander volk in zich opneemt, is kenmerkend, niet alleen voor die krachten van buiten, maar ook en vooral voor zijn eigen wezen. Door zijn ligging tusschen twee kulturen van inwendige grootheid, de Duitsche en de Fransche, en tevens door zijn bloedsverbondenheid met de stammen van Noord-Duitschland (Friezen, Franken en Saksers) is Nederlands reactie op de kultuuropenbaringen van weerszijden een duidelijke aanwijzing voor wat zijn diepste verlangen, zijn eigenlijke bedoelingen waren. Een inzicht in de betrekkingen, die tusschen elk der beide nabuurvolken bestaan hebben, is zeer leerzaam, al moet daarbij bedacht worden, dat zulk een inzicht zeer moeilijk te verwerven is. Het volgende is dan ook niet meer dan een eerste poging tot verheldering. Daarbij diende de vraag, hoe het gekomen is, dat juist het niet verwante Frankrijk zulk een grooten invloed heeft uitgeoefend, terwijl de Duitsche invloed in den loop van Nederlands onafhankelijk bestaan nooit dien omvang heeft aangenomen, tot uitgangspunt.

Dat er hier te lande, vooral sinds den opstand tegen Spanje, een diepgaande Fransche invloed is geweest, blijkt uit de geheele ontwikkeling. Zulk een invloed was er trouwens reeds in de late middeleeuwen. De vereeniging der zeventien gewesten kwam immers door de machtspolitiek der Bourgondische hertogen tot stand. Dezen nu brachten den Franschen stijl; aan het hof van Karel V te Brussel gaf de Fransche kultuur den toon aan. Zelfs behoorde een deel der onder Habsburg vereenigde gewesten staatsrechtelijk tot Frankrijk en niet tot het Duitsche Rijk, en sommige waren inderdaad Waalsch, dat wil zeggen Fransch van structuur. Wel heeft de afscheiding der Zuidelijke gewesten het wordende gemeenebest zuiver Dietsch gemaakt, maar daarmede kwam aan den geestelijken invloed uit Frankrijk geen eind. Reeds de politieke constellatie werkte zulk een invloed in de hand: de samenwerking met Hendrik IV van Frankrijk kwam ons in de voor den militairen strijd beslissende periode, de befaamde door Fruin beschreven tien jaren van 1588—1598, goed te stade en gaf den stadhouder den benoodigden armslag tegen Parma. Niet alleen bij de verdere uitbreiding van het gemeenebest, waarbij de politiek van Frederik Hendrik en die van Richelieu elkander in de hand werkten, bleef deze innige verbinding met Frankrijk bestaan. Ook later, toen het gevestigd staatsbestel der republiek zijn voornaamsten vijand in Engeland ontmoette, zag het in Frankrijk een grootheid, waarmede het in alle opzichten, politiek zoowel als geestelijk, rekening hield en wier vriendschap het op prijs stelde.

Politiek kwam er echter daarop een diepgaande tegenstelling. Lodewijk XIV maakte zich op, het doel van een afgerond, onaantastbaar Frankrijk te verwezenlijken en aan zijn land de drie natuurlijke grenzen, Rijn, Alpen, Pyreneeën, te geven. Voor ons land beteekende dit, dat hij niet alleen de Zuidelijke, bij Spanje behoorende Nederlanden begeerde, maar ook de Republiek zelf tot afronding van zijn gebied er aan wenschte toe te voegen. Jan de Witt, die, zooals de bekende formule luidt, Frankrijk niet tot nabuur, wel tot vriend verlangde, trachtte in 1668, samen met Sir William Temple, den Engelschen gezant, door een politiek van evenwicht de verschillende krachten in Eurpa tegen elkander te doen opwegen en aldus Lodewijk's streven te beteugelen. Maar de tijd was voor de idee van het „balance of power" niet rijp. Een politiek is slechts onder bepaalde geestelijke voorwaarden mogelijk: het tijdperk van het barok, dat juist in die jaren zijn hoogtepunt bereikte, was aan zulke koel berekende constructies vreemd en veeleer gericht op een het universum weerspiegelenden stijl; het was gedragen door het streven naar volledigheid en had een afkeer van het compromis. Niet mateloos in den zin van onbeheerscht, neen, het bleef alles stijlvol, karaktervol. Maar toch niet bereid, zich in keurig afgeperkte, nuchter overwogen middelmatigheid te laten opsluiten. Het barok behoorde bij het Fransche wezen, het was ook bij machte nog tot 1712 Engeland in zijn ban te houden. Zoo mislukte de poging van De Witt en Temple; op den Vrede van Aken van 1668, die aan Lodewijk een halt geboden had, volgde de oorlog van 1672, waarin Frankrijk tegen ons gemeenebest zich keerde, om dezen hinderpaal uit den weg te ruimen.

Nadat echter Lodewijk's streven mislukte en de geestelijke situatie in de wereld veranderd was, zoodat met het tijdperk der Verlichting het denkbeeld van het evenwicht

der krachten algemeen toepassing vond, kregen de leiders onzer Republiek gelegenheid een politiek te volgen, welke bij hun eigen aard paste. Wel moesten zij, nadat Willem III ons land en Engeland tot een gezamenlijke gedragslijn genoopt had, in de groote lijnen Engeland ontzien en zelfs een tijd lang met Engeland samen tegen Frankrijk optrekken, maar na den Spaanschen successieoorlog wendden zij zich weer tot Frankrijk, om hier een tegenwicht tegen Engeland te hebben. Ook al was de politieke samenwerking met Engeland zoo innig geworden, dat sedert dien de Nederlandsche republiek geen conflict van eenig belang met den vroegeren rivaal meer had uit te vechten (van den vierden Engelschen oorlog afgezien), toch bleef die connectie tot het louter zakelijke bepaald en kreeg nimmer een hartelijk en tot dieper verstandhouding leidend karakter. Integendeel, de regenten bleven in Engeland den onaangenamen mededinger in het economische zien en waren aldoor geneigd het Fransche wezen en, zoo het kon, de Fransche vriendschap tegen de Britsche macht uit te spelen. Met hun hart bleven de Hollandsche heeren en de dragers van Neêrlands geestelijk bestaan aan Frankrijk hangen. In het politiek conflict tusschen Engeland en Frankrijk, dat in 1689 begon en in den grond der zaak tot 1904 geduurd heeft, kozen zij slechts zelden partij en namen zij liefst een veilige neutraliteit in acht; in het geestelijke echter was hun keuze nimmer twijfelachtig. De Hollandsche patriciër koos zonder aarzelen in alles wat stijl en levensvisie betrof voor Frankrijk. Zelfs in de theologie, toch een zoo typisch eigen Hollandsch verschijnsel, stonden tegenover de met den Utrechtschen hoogleeraar Voetius sympathiseerende orthodoxen de Cartesianen, dus vrijzinnigen, die aan den grooten Franschen denker hun inzichter ontleenden. Het Engelsch geestelijk leven daarentegen was goeddeels een gesloten boek, enkele invloeden, b.v. op Cats en Huygens, nu daargelaten.



Het is begrijpelijk, dat in de 17de eeuw het Westen en vooral Frankrijk zooveel grooter geestelijken invloed op de Hollandsche geesteskultuur had dan Duitschland. Dit was te veel door zijn politieke en confessioneele problemen in beslag genomen, om groote, de andere volken boeiende kunst en poëzie voort te brengen. Ook in het materieele was het Rijk, en vooral het aan Nederland direct grenzende Noordduitsche deel, weinig in tel. Voorts was de Hanze een traditioneele tegenstander, maar in den grooten tijd der Republiek eer nog geminacht dan ontzien. Zoo zag de Hollandsche patriciër de Duitsche landen ontredderd door jarenlangen oorlog en op geestelijk terrein zonder iets, dat hem boeide of bezielde. Wat waarlijk in Duitschland sinds de reformatie aan de orde was — de strijd om de beslissende dingen van het menschelijke, de strijd tusschen de confessies, tusschen de verschillende wijsgeerige richtingen, tusschen de vorsten der in een aantal landen verdeelde politieke grootheid —, al die dingen hadden den Nederlander weinig of niets te zeggen en hielden naar zijn opvatting geen verband met hetgeen voor hem van belang was. Hier lag de klove. Terwijl de worsteling om de hoogste goederen der menschheid zooveel energie van het Duitsche volk vergde, dat het voor twee, drie eeuwen in het aangezicht van het prachtig opbloeiende Westen machteloos bleef, werd in dezen strijd toch hetgeen later en eerst thans, in onzen tijd, in volle ontplooiing kwam, voorbereid. Maar de diepte dezer inwendige ontwikkeling in Duitschland bleef voor het Westen verborgen, zij bleef ook en vooral voor Holland verborgen.

Dat neemt niet weg, dat het kerkelijk volk der Nederlanden, de kleine burgerij, welke door haar predikanten in alle geestelijke vraagstukken werd voorgegaan, veel dichter bij de ontwikkeling in Duitschland dan bij die in Frankrijk stond. Alles wat in de zoo typisch protestantsche landen van Noord- en Midden-Duitschland aan geestelijke beweging tot openbaring kwam, sloot aan bij hetgeen het Hollandsch kerkpubliek begeerde en beleefde. Men behoeft slechts van den gezangbundel der „Nederduitsch Hervormde Kerk" kennis te nemen, om te beseffen, hoe innig de saamhoorigheid tusschen het Duitsche en het Hollandsche godsdienstige leven, juist in de 18de en ook nog in de 19de eeuw is geweest.

Wie dit feit tot uitgangspunt neemt, is geneigd te vragen hoe het te verklaren is, dat niet eveneens in de hoogere kultuur zulk een nauwe aanraking tusschen de twee geestelijke krachten, het Hollandsche en het Duitsche, heeft plaats gehad. Want wel zijn er in de 18de eeuw figuren als Van Alphen en Rhijnvis Feith te noemen, die met de kultuur van het Duitsche sentiment zich verbonden voelden, maar ook toen was toch de Fransche invloed sterker, en zelfs Bilderdijk, die het Fransche haatte, stond toch evenzeer afwijzend tegenover het Duitsche wezen. Hoe is die diepe tegenstelling ontstaan? Want (zoo zal de opmerkzame beschouwer zich afvragen) het moge dan waar zijn, dat er veel in Duitschland geschiedde, dat den gelukkiger zonen onzer Republiek vreemd moest zijn, hoeveel is er niet daarnaast te noemen, dat een geestelijke- en zielsverbondenheid noodzakelijk moest maken! Is niet dit gemeenebest ontstaan uit een impuls, welke uit de reformatie zijn grootste krachten ontving en was het calvinisme niet een der machtigste factoren ook in Duitschland, waar immers nog in 1613 de Pruisische koning den gereformeerden godsdienst invoerde? Het protestantisme had in Duitschland, bij alle verdeeldheid, toch zooveel gemeenschappelijks te verdedigen, dat het op beslissende oogenblikken, zooals bijvoorbeeld ten tijde van Gustaaf Adolf's triumfale tocht door het Rijk, als vereenigend beginsel werkte. Hoe moesten deze dingen niet naar de Nederlanden uitstralen? Kon het calvinistische Holland voor dit alles onverschillig blijven? Was niet het lot van het Nederlandsche volk met dat van het protestantisme in heel Europa verbonden?

Het antwoord hierop moet luiden, dat de regenten veel sterker den nationalen stijl en de algemeene levenshouding bepaald hebben, dan men geneigd zou zijn aan te nemen en dat het calvinisme, ook al was het dan de officieel

erkende en uitsluitend bestuursbevoegdheid gevende confessie, toch niet zóó diep als zijn tegenhanger, het aristocratisch humanisme der regeerende standen, op den algemeenen geestesaard heeft ingewerkt. Men moet het Holland van den grooten tijd vooral zien als een gemeenebest, welks visie bepaald werd door een soort *protestantsch gekleurd classicisme*. Classicisme nu wil zeggen de liefde voor het geacheveerde, voltooide, altijd geldige en de afkeer van het problematische en extravagante, de onlust om tot den rand van het leven te gaan en de vrees voor alle onheimelijk „grübeln". Juist die dingen, welke het Duitsche wezen altijd weer naar de uitersten en de diepten gelokt hebben, zijn den Hollandschen mensch vreemd geweest, of misschien beter gezegd, zij zijn hem vreemd geworden, nadat hij zich een rustig, welverzekerd staatsbestel meende te hebben opgebouwd. Vermijden van excessen beteekent geenszins, niets te weten van de verlokkingen van het onbekende, het is niet altoos een uitvloeisel van nuchter realisme of van gebrek aan gevoeligheid. Juist wie de gevaren van het extravagante huiverend vermoedt, zal geneigd zijn, indien het niet noodig is, zulke rustverstorende beproevingen te vlieden. De zorgvuldigheid, de liefde voor het duurzame en onwrikbare, de eerbied voor hetgeen het leven draagt en in stand houdt, vormen typische trekken van het Nederlandsch levensgevoel, al blijft er op den achtergrond altoos iets van het besef omtrent hetgeen uit de norm valt.

Al die gevoelens en behoeften nu kwamen tot hun recht in de liefde voor het Fransche. Want het Fransche heeft juist den beheerschten vorm, den maatvasten, klassieken stijl en toch straalt er een sensibel temperament doorheen: het is die verrukkelijke eenheid van een labiel, licht verstoorbaar zieleleven, trillend, beweeglijk en gevoelig èn de beheersching daarvan door een kultuur van strenge vormen. De 18de eeuw, zoo bij uitstek een eeuw van Fransche geestelijke overheersching, trok dan ook niet enkel Nederland, maar ook Duitschland en zelfs Engeland in den ban van dezen vorm van menschelijkheid.

Op het eind dier 18de eeuw echter (wij stipten het hier boven reeds aan) kwam er nieuw leven ook uit Duitschland de grenspalen der republiek binnen. De romantiek en daarna de Fransche tijd gaven den Nederlandschen mensch aanleiding genoeg, zich nader met de geestelijke en zielskultuur onzer Oostelijke stamverwanten bezig te houden. De groote gebeurtenissen in het Rijk: *politiek* sinds de opkomst van Pruisen tot groote mogendheid in 1763, *wijsgeerig* door die reeks van machtige denkers, die op het geheele Europeesche geestesleven hun stempel drukten, algemeen *geestelijk* in aansluiting aan de dichters en zieners van Lessing tot Goethe en Novalis, — dit alles maakte ook voor den ontwikkelden Nederlander Duitschland tot een totaal ander begrip dan in de eeuwen daarvoor. Maar toch behield het Fransche zijn bekoring. Wel zagen na de Fransche overheersching brave burgers, als de door Hildebrand geteekende typen Stastok en Van Naslaan, in Frankrijk de belichaming van het booze beginsel. Echter reeds Beets, hoe conservatief hij ook was, moest om dien afkeer glimlachen; laat staan de liberaler denkende figuren uit den regentenstand. Zoo behield Frankrijk ook na de bittere ervaringen van den Napoleontischen tijd de liefde van den Hollander van goeden stand en het herwon de oude achting, nadat het sinds de Restauratie van 1815 in het Europeesche kader meedeed en ondanks alle schokken een geordende grootheid bleef. Maatvol ook nu weer en toch ook het stralend middelpunt van al wie jong, ondernemend, vooruitstrevend waren, van alles, wat het leven in zijn volheid erkende, van licht en glorie en warme menschelijkheid, zóó deed het Frankrijk van den burgerkoning, van Napoleon III en later het Frankrijk van Thiers en Mac Mahon zich aan den ontwikkelden Nederlander voor. De afkeer van het Fransche bleef tot de kringen der kleine burgerij beperkt; hij was niet bij machte de houding van het officieele, in wezen liberale Nederland te beïnvloeden. En vooral: deze afkeer was nog iets anders dan een positief zich tot Duitschland keeren. De toegang tot het Duitsche wezen was voor den Nederlander der 19de eeuw, ondanks de grootheid, waarvan wij zoo juist gewaagden en die men ook zag, niet gemakkelijker dan vroeger geworden.



Het beslissende was, dat de Duitsche werkelijkheid zoozeer van de onze en van die van het Westen in het algemeen verschilde. De Duitsche stammen en landschappen bevatten veel van het Westen in zich; groot was steeds de aantrekkingskracht door Frankrijk, later ook door Engeland, op den Duitschen mensch uitgeoefend; ja Duitschland wist en voelde zich zelf een deel van het Westen, in zoover dit Europa belichaamde. En anderzijds zagen de Duitsche vorsten zich menigmaal gedwongen met het Westen tegen den keizer op te trekken: na 1648 waren hun landen, evenals de Nederlandsche Republiek, aparte grootheden en zoodoende tot een zelfstandige, van den keizer onafhankelijke politiek gerechtigd en tevens, uit zelfbehoud, verplicht. Zoo leidde, tot zijn volledige ontbinding in 1806, het Rijk slechts een schijnbestaan en berustte alle ware macht bij de landelijke bestuurders. Maar al verdween het Rijk als politieke werkelijkheid uit den gezichtskring der vorsten, toch bleef het in anderen zin voor den Duitschen mensch bestaan. Want het bevatte de problemen van onderlinge verbondenheid: alles echter, wat het diepere leven raakte, kon in al die afzonderlijke staten en staatjes niet bevredigd worden, maar hing samen met Duitschland als geheel. Zóó kon het in de 18de eeuw geschieden, dat de herleving van één Duitschen staat tot een waarachtige, Europa in haar ban betrekkende macht, beteekenis voor het geheel kreeg: niet de staat Pruisen als zoodanig was voor de andere Duitschers van belang, maar het feit, dat hier voor 't eerst weer politiek in grooten stijl uit het *Duitsche* wezen gevoerd werd, en dat een echt-Duitsche staat zich weer als een macht deed gelden. Dàt was het bezielende: om die reden kon Goethe zeggen, dat hij en zijn geestverwanten niet pruisischgezind, maar

„fritzisch"-gezind waren: de figuur van den grooten koning, in strijd met een keizerschap, dat men als niet geheel Duitsch had leeren beschouwen, belichaamde het verlangen naar een wedergeboorte uit de bronnen van het eigen wezen. Sinds de Reformatie had Duitschland om de hoogste beginselen gestreden en het had geweigerd de eenheid ten koste dezer beginselen tot stand te brengen. Slechts een keizer, niet zooals Habsburg aan de oude kerk gebonden, had een eenheid, die tevens de spanningrijke veelheid eerbiedigde, kunnen verwezenlijken. Zulk een figuur was echter niet mogelijk gebleken; ook Gustaaf Adolf vermocht niet allen te vereenigen. Daarom kon het vraagstuk der eenheid eerst in den tijd van Frederik den Groote en Napoleon op een nieuw vlak worden opgelost, in den tijd toen niet langer de confessies van doorslaand gewicht waren, de tijd, waarin de groote geestelijke beweging, die de volheid des levens omvatte, het werk van Kant tot Fichte en Goethe, een nieuw universeel principe had opgesteld. In dit nieuwe tijdperk werd, wat de politiek betreft, het dualisme Pruisen-Oostenrijk de allesbeheerschende vraag. Ook nu kon de Duitsche eenheid niet, als in het Westen, door een compromis over de hoogste beginselen, dat wil zeggen met formeele, abstract-juridische middelen, verwezenlijkt worden. Want hier stonden twee werkelijke *machten* tegenover elkander. Zulk een strijd kon niet met formules beslecht, hij moest uitgevochten worden; de problemen konden, naar Bismarck's woord, enkel door bloed en ijzer worden geregeld.

Duitschland bleef, of het wilde of niet, met de geschiedenis verbonden; het kon nimmer zich aan de beslissingen onttrekken en op een veilig eiland van algemeene humaniteit vluchten; het moest worstelen om zijn eigenlijken vorm te vinden en zoo ondervond het steeds opnieuw aan den lijve wat staat en volksbestaan eigenlijk inhouden, welk een spanning deze twee levenswerkelijkheden bevatten en hoe niet een abstract, altijd geldig recht, maar de macht en de inzet van eigen persoon en eigen land de beslissende vraagstukken van het menschelijke regelen. Daardoor is het Duitsche wezen: geschiedenis, dat wil zeggen: het is het nemen van beslissingen om abnormalen, onvoorzienen situaties het hoofd te bieden. Het Duitsche was altoos bedreigd, nimmer voltooid, nooit àf. Doordat het zijn problemen van inwendige grootheid, welke de eigenlijke dingen van den mensch raken, niet willens door een compromis, dus ten koste van hun eigenlijken inhoud, kon beslechten, vond het nimmer dien toestand van geconsolideerde zekerheid, welke het Westen als hoogste politieke wijsheid beleed. Maar juist zulk een rustige, ongeschokte zekerheid verlangde de Nederlandsche mensch. Wat in het Duitschland van Bismarck geschiedde, was voor hem een gesloten boek; het optreden van den kanselier tegen de kleine Duitsche staten begreep hij niet en hij gaf, ter wille van de toegepaste methode, zijn afkeuring er van te kennen.

Zoo is in 1870 de klove tusschen het oude, zich zelf gelijkblijvende Nederland en het nieuwe Duitschland verbreed. Van dien tijd dateert de toenemende verwijdering. Wel heeft de herwording van Neerlands kultuurleven onder den diepgaanden invloed der „beweging van tachtig" aan ons ook de problematiek van Duitschland en vooral de Duitsche philosophie nader gebracht. Maar sterker dan dit alles was het verschil van uitgangspunt. En zoo behoefde het geen verwondering te baren, dat in 1914, toen het Europeesche conflict elke natie tot kiezen dwong, slechts een minderheid in ons land de Duitsche zijde koos.



MR R. HOUWINK

Bij den dood van Boutens

Het is gemakkelijk het anderen na te praten: met Boutens is de grootste der levende Nederlandsche dichters heengegaan; ja, één der allergrootste figuren, die onze dichtkunst ooit bezeten heeft.

Maar waaruit bestaat die grootheid eigenlijk? Moet men haar verstaan als een soort virtuozendom, als een meesterschap in taalbeheersching zonder meer? Het schijnt soms zoo. Wanneer men spreken hoort over de klassieke schoonheid van Boutens' poëzie, klinkt daarin vaak deze eenzijdige waardeering door.

Echter — zonder tekort te doen aan Boutens' onloochenbaar meesterschap op dit gebied — maakt wat in laatste instantie, hoe belangrijk ook, toch tot het ambachtelijke behoort der kunst, het hoogste en meest wezenlijke der dichterlijke functie uit? Kan men een dichter groot noemen enkel hierom, omdat hij op volmaakte wijze, naar het menschen gegeven is, zijn ambacht uitoefent en verstaat?

Of is er iets anders, dat de grootheid van het dichterschap bepaalt? En kan „klassiek" slechts waarlijk gelden als klassiek, wanneer zich stof en geest in schoone evenmaat vereent; wanneer het ambacht in het ambt — en in de volle, onbekrompen uitoefening daarvan — zijn heerlijke bekroning vindt?

Is dan niet dit veeleer de onvolprezen grootheid van Boutens' dichterschap, dat in zijn werk het ambt des dichters tot zulk een hoogen graad van schoonheid en volkomenheid geworden is?

Drievoudig is dit ambt des dichters — naar het drievoudig ambt van Hem, Die alpha en omega van al 't geschapene is — : profetisch, priesterlijk en koninklijk. Profetisch in zooverre het woord des dichters zijn oorsprong en zijn doelwit heeft in een buiten de grenzen van den tijd gelegen rijk; priesterlijk in zooverre de dichter niet slechts „verkondigt", maar ook „bewaart". Door zijn woord blijft van geslacht op geslacht het diepste levensgeheim van mensch en volk bewaard. En koninklijk ten slotte, in zooverre het woord van den dichter richtende kracht bezit, in dubbelen zin: als voorbeeld en oordeel. En daarmee sluit zich de ring; want ook het profetisch woord van den dichter, boven zichzelven uitwijzend, houdt oordeel in.

Doch wij hebben geen gelegenheid hier deze dingen nader uit te werken. Wij moeten volstaan met er de aandacht op te vestigen, hoezeer het thans voltooide en voldragen werk van Boutens getuigenis van dit drievoudig ambt des dichters geeft. En wil men dan van „klassiek" spreken in verband met Boutens' dichterschap, geen beteren grond heeft men daarvoor, dan als men zich beroept op den ongedwongen eenvoud en vanzelfsprekendheid, waarmede de dichter zijn drievoudig ambt als één ambt uitgeoefend heeft. Want eenvoud is nog altijd kenmerk van het ware.

Het duidelijkst wellicht krijgt men oog voor het klassiek karakter van Boutens' dichterschap, wanneer men het vergelijkt met dat van eenige van zijn groote tijdgenooten, bij wie het ambt niet tot zijn volle drievoudige ontplooiïng kwam, maar zich van lieverlee in een steeds stelliger eenzijdigheid verloor.

Wij noemen Henriëtte Roland Holst, in wie het profetisch element zoozeer de priesterlijke en koninklijke zijde van het ambt te overwoekeren wist, dat zij slechts stamelend en gebroken spreken kon met heesche stem, vermoeid door 't jagen naar een steeds verder terugwijkend verschiet. Een rustelooze werd zij en nimmer vond zij een simpel en waterhelder lied. Ook waar zij later ankergrond voor de onrust van haar verlangen kreeg, bleef toch het martelend trekken speurbaar van haar voorwaarts hunkerenden geest.

Bij Leopold was het de priesterlijke zijde van het drievoudig dichterambt, dat kennelijk tegenover het profetische en het koninklijke overwoog. Zijn gansche werk voltrekt zich in de kuische en serene stilte van het Heiligdom. Geen woord wordt luid, geen klank grijpt rauw en forsch de wereld en haar grillen beet. Het blijft bij schuchtere prevelingen en gebeden, die tastend en beschroomd zich heen bewegen naar het groote Zwijgen, dat ergens, wit en blinkend, in het midden van des dichters leven staat. Het nagelaten werk van dezen dichter met zijn vele, niet te achterhalen leemten in den tekst spreekt van dezen hoogen, priesterlijken eerbied beter dan het onze woorden zouden kunnen doen.

En bij Willem Kloos ten laatste ziet men, hoe hier zoozeer het koninklijk ambt des dichters overheerscht, dat naast dit woord der macht en heerlijkheid zoowel het priesterlijk als het profetisch woord dort en verschrompelt. Uiteindelijk blijft aldus in stijgende onvruchtbaarheid het koninklijk woord alleen: een stem, die slechts de eigen stem als echo wakker roept.

Zoo zien wij tegenover het klassiek dichterschap van Boutens, berustend op het drievoudig ambt van koning, priester en profeet, het in wezen tragisch dichterschap van zijn tijdgenooten staan en wij twijfelen niet of met den klim der jaren zal zich dit onderscheid nog scherper en dieper afteekenen gaan tegen den achtergrond van de historische ontwikkeling van onze poëzie.

Want — en hier komen wij aan het punt, waarop de huidige beteekenis van Boutens' klassiek dichterschap

zichtbaar wordt — onze dichterlijke letterkunde van den laatsten tijd heeft zich zoodanig vereenzijdigd ten aanzien van de oorspronkelijke roeping van het dichterschap en is zoozeer geworden tot een op de eigen subjectiviteit of het onmiddellijk tijdsgebeuren parasiteerende poëzie, dat het gevaar niet denkbeeldig moet worden geacht, dat zij voor het grootste deel haar dieperen wortelgrond verloren heeft en dat zij geen andere „bronnen" meer kent dan het subliminale ik en — als contrast! — het meest banale („actueele"!) oogenblik.

Met deze „toekomst" voor oogen — immers een dergelijk verwordingsproces kan niet eensklaps worden stopgezet, ook al mag men aannemen, dat onze tijd ook den dichter dwingen zal tot een radicale herziening van zijn positie te midden van zijn volk en van het cultureele leven, waarvan hij mede een der verantwoordelijke dragers is — ontvangt het dichterschap van Boutens een bijzonder reliëf. Het wordt tot een beeld van dàt dichterschap, dat een volkomen uitdrukking is van de volheid eener verantwoordelijke dichterlijke roeping. Het blijkt niet enkel beteekenis te bezitten als scheppend beginsel met betrekking tot het monumentale en onvergankelijke werk, dat het heeft voortgebracht, maar het heeft ook een zin buiten de schoonheid van dit oeuvre als zoodanig om.

Het heeft daarenboven een zin, die bepaald wordt door de klassieke wijze — wij weten nu, wat hieronder verstaan wordt —, waarop de drievoudigheid van het ambt van den dichter erin tot uitdrukking is gebracht. In Boutens' oeuvre namelijk komt het profetische, het priesterlijke en het koninklijke element, dat in elk waarachtig dichterschap in de kiem aanwezig is, niet enkel bijzonder rijk en zuiver tot ontplooiïng, maar blijft ook het evenwicht tusschen alle drie — soms zelfs in één enkel vers! — op een buitengewoon gelukkige wijze bewaard.

En het is dit laatste vooral, dat het klassiek dichterschap van Boutens voor ons en voor hen, die na ons komen, van een uitzonderlijke beteekenis doet zijn. Want onze dichtkunst heeft niets zoozeer noodig dan dat zij terugkeert tot de normatieve erkenning van het klassiek dichterschap en onze dichters kunnen in deze dagen geen beter werk doen, dan dat zij zich bewust worden van hun ambtelijke verantwoordelijkheid (dat daarbij hun ambachtelijke verantwoordelijkheid inbegrepen is, behoeft hier niet nader te worden uiteengezet).

Boutens' werk nu biedt gelegenheid te over om tot deze erkenning te komen en tot dit verantwoordelijkheidsbesef.
Wij willen dit met enkele voorbeelden duidelijk maken, die wij alle ontleenen aan den bundel „Vergeten Liedjes", omdat de daarin bijeengebrachte verzen het gemakkelijkst ook tot dien lezer spreken, die de poëzie van Boutens niet of slechts zeer oppervlakkig kent.

Reeds dadelijk uit het eerste gedicht van den bundel („De Ziel spreekt") blijkt, hoezeer bij Boutens het profetische, het priesterlijke en het koninklijke bijeenbehooren. Luister slechts naar de beginregels:

Lijd getroost; want ik zal klaren,
Eer uw tranen zijn vervuld,
Tot den lach die al uw jaren
In zijn éénen luister hult.

De „verkondiging" van den profeet (Lijd *getroost*), het „middelaarschap" van den priester (*Want ik* zal klaren) en de „souvereiniteit" van den koning (*Eer uw tranen* zijn vervuld) vindt men reeds in de beide eerste regels volledig en in elkander overgrijpend uitgesproken. En zoo kan men doorgaan, gedicht na gedicht. Telkens zal men uitspraken, beelden aantreffen, die een vertolking zijn van het drievoudig ambt van den dichter, want — en dit verzuimden wij tot nog toe op te merken — Boutens heeft elk gedicht, dat hij geschreven heeft, als *dichter* geschreven, om zoo te zeggen: anoniem. Dit is, wat men wel eens genoemd heeft het „aristocratische" in Boutens' dichterschap en dit hangt ongetwijfeld ook te zamen met het feit, dat niet alle verzen van dezen dichter gemakkelijk verstaanbaar zijn, zoodat men af en toe zelfs van een zekere Boutensiaansche geheimtaal zou kunnen spreken. Boutens is geen dichter, die de menigte naar den mond praat, maar... hij is ook geen dichter, die *zich zelf* naar den mond praat! In strenge zelftucht bouwt hij zijn verzen, opdat daaruit slechts spreke het allerzuiverste en allerklaarste, dat uit een menschenhart spreken kan. Het autobiografische (de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie!) vindt men in zijn werk niet. Wat in zijn verzen „autobiografisch" is, is dat als het ware bij toeval, omdat het nu eenmaal niet anders kan dan dat een dichter eigen ervaringen in zijn verzen verwerkt. Doch geen enkele maal is het Boutens erom te doen in zijn werk gestalte te geven aan zijn individueele persoonlijkheid of zijn individueele lotgevallen te „vereeuwigen" in poëzie.

Dit alles ligt hem ver, zeer ver. Zijn poëzie heeft feitelijk slechts één thema en dit ééne thema treft men ook reeds aan in de hierboven geciteerde eerste strophe van „De Ziel Spreekt". Het is het ééne, eeuwige thema van de menschelijke ziel, die tot bewustzijn van zichzelve gekomen is en voor wie het bitter-zoete wonder van haar aardsche en hemelsche gebondenheid thans in een onuitputtelijken rijkdom van vormen en gestalten te leven begint.

Onuitputtelijk is deze rijkdom. *Hoe* onuitputtelijk, dat kan niets ons beter leeren dan Boutens' werk. Niet moe „verwonderd", niet moe gezongen raakt de dichter over den glans en de glorie van dit geheim. Zijn gansche dichterleven leeft er van, bestaat er door. En nu eens spreekt hij profetisch van dit geheim, zoodat het als het ware uitgetild wordt boven ruimte en tijd, en dan weer priesterlijk, zoodat het is, alsof in zijn liederen het aardsche tot een zinnebeeld van het hemelsche wordt en omgekeerd; in een extase, waarbij de mensch vergeet, dat hij geen vleugelen heeft, die hem voorbij het laatste avondrood van deze wereld kunnen dragen naar waar de prille luister van een Nieuwen Dag begint. En soms ook is het hem gegeven, koninklijk te spreken over dit geheim, niet slechts als ingewijde, maar als machthebbende; als een, die is der Liefde eigen zoon.

Profetisch, priesterlijk en koninklijk te zingen van dit oergeheim der menschelijke ziel: Boutens kent voor zijn dichterschap geen andere taak. En vragen wij ons af, had ooit wel eenig dichterschap een andere taak? Had ooit een dichter zich te wijden aan een anderen dienst? Hier staan wij opnieuw voor het werk van Boutens als voorbeeldige verwerkelijking van voorbeeldig dichterschap.

Wat en wie zijn wij, hier en nu als mensch, als *Nederlandsche* mensch? Wat en wie waren wij? Wat en wie zullen wij eens zijn? De dichter zegt het ons in onze eigen taal. Hij spreekt tot ons, zooals tot ons eens onze moeder sprak. Dezelfde woorden; zie, dezelfde luchten en hetzelfde land, dezelfde zee, dezelfde menschen en dezelfde droom! En toch dit alles uitgeheven boven den mist van dit verward en troebel leven, geschouwd in een zoo transparant verband, dat er geen schim van duisternis meer is gebleven, maar gansch de wereld in een kristallen lichtschijn wordt gezet:

De zon wordt onverbeeldbaar schoon
Boven den mist die houdt omhangen
Der wereld windestille woon
In dit verteederd dagenlang verlangen.

Lust en smart, leven en dood worden één en verwisselbaar in dit verlangen, dat de Liefde Zelve wekte:

Lust en smart in uwe banden
Werd hetzelfde hemelsch brood:
Eindloos zoet uit uwe handen
Laav' de laatste teug, de dood.

Maar ook de duizelendste extase kan het hoog gebod der Liefde niet breken, dat den mensch onherroepelijk aan zijn naaste bindt:

Gij zult niet zingen sterk en vrij
Zoolang uw minste zuster lijdt —:
Als weêr de zon den morgen blijdt,
Dan voert de leeuwerik de rei!

En wie het werk van Boutens kent, weet dat men dezen „socialen" toon bij den „aristocratischen" dichter niet hier als een zeldzaamheid beluistert. Wij herinneren aan het bekende gedicht „Aan de Schoonheid", dat aldus begint:

Kom niet, Schoonheid, eer we u zijn bereid
In ons huis, in ons te ontvangen;
Kom niet vóór de wereld openleit
Breede bedding uwer heerlijkheid;
Kom niet eerder: ons verlangen
Is sterker dan de tijd!
Niet zoolang aan aardes blonde brood
Wij ons vloek en smaadheid eten;
Niet zoolang met maat van veler nood
De overvloed der enklen wordt gemeten;
Niet vóórdat ons aller jeugd den dood
Om het blijde leven kan vergeten!

Ook uit deze regels spreekt een menschelijk saamhoorigheidsgevoel, dat heel ver afstaat van het aesthetisch individualisme, waarmee sommigen klakkeloos en onbeschaamd de poëzie van Boutens hebben vereenzelvigd, omdat hun klaarblijkelijk het geduld en de moed ontbrak eerbiedig door te dringen tot het wezenlijke van zijn werk. Want al heeft Boutens ongetwijfeld in *formeel opzicht* den invloed van het aesthetisch individualisme ondergaan, zijn geest heeft zich op volstrekt zelfstandige wijze ontwikkeld. Heeft hij daarbij naar een syncretisme gezocht van Platonisme en Christendom, zooals wel eens wordt beweerd? Wij meenen, dat dit een volkomen onvruchtbare, want louter „theoretische" vraagstelling is, die misschien zin heeft voor een academisch proefschrift, maar die de kern van des dichters werk niet raakt. Die kern ligt daar waar niet *wij* haar „gevonden" hebben, maar waar zij zich vanzelf aan ons opdringt, wanneer wij ons tot het lezen zetten van zijn poëzie. Zij is noch „Christelijk", noch „Platonisch" van aard, al wordt zij door den dichter nu eens uitgedrukt met behulp van een aan het Christendom ontleende beeldspraak en dan weer met van Plato's leer afkomstige voorstellingen. Men kan van deze kern alleen zeggen, dat zij is existentieel-menschelijk; dat wil zeggen, dat zij voortkomt en gericht is op het bestaan *van den geheelen mensch*. En daarom kan men Boutens' poëzie ook slechts in zooverre „Christelijk" noemen of „Platonisch", als het Christendom en het Platonisme existentieel-menschelijk *is*.

Een antwoord nu op deze vraag kan niet gegeven worden binnen het abstract kader van een wereldbeschouwing, maar is een zaak van het geloof. Er is een wijze van gelooven, die het Platonisme voor „waarheid" houdt en daartegenover het Christendom beschouwt als de vrucht van een bekrompen levensinzicht. En er is ook een wijze van gelooven, die in het Platonisme een dwaling ziet van den in zichzelf verliefden menschelijken geest en die het Christendom voor de eenige mogelijkheid houdt, om „waar" te leven in een tot op haar fundament gespleten menschelijke levenswerkelijkheid. Een discussie over dit probleem, dat de laatste diepten van het persoonlijk zieleleven raakt, is nutteloos.

In dit verband kan slechts gezegd worden, dat Boutens op grond van de groote traditie, die het Nederlandsche volk in zijn kultuur door de eeuwen heen heeft gebouwd, een *Christelijk* dichter is. Let wel: dit woord niet verstaan in confessioneelen zin (als zoodanig is Boutens stellig geen „Christelijk" dichter!), maar in existentieelen zin, namelijk in zooverre Boutens het Christendom met de moedermelk ingedronken heeft. Talloos zijn de gedichten in zijn oeuvre, die hiervan getuigen en het was ongetwijfeld een daad van meer dan symbolische beteekenis, toen aan het einde van de sobere begrafenisplechtigheden een zuster van den dichter *in nagedachtenis aan de moeder* aan de geopende groeve het Onze Vader bad.

Buiten de grondgedachten van het Christendom om laat zich het beste van des dichters rijpe werk niet vatten noch begrijpen. En dit geldt niet — het zij nogmaals gezegd — in confessioneelen zin, maar omdat Boutens als een der grootste Nederlandsche dichters met de vele andere groote zonen van ons vaderland — men denke aan een Rembrandt en aan een Vondel! — hecht geworteld

staat in onze kultureele volkstraditie, die van den beginne af een Christelijk karakter gedragen heeft.

Wij brengen dit hier niet naar voren uit zucht tot polemiek en nog minder om op de figuur van Boutens beslag te leggen ten bate van de een of andere kliek of côterie. Boutens behoort *ons geheele Nederlandsche volk*, maar laat ons niet vergeten, dat hij dit volk als een dichter behoort, wiens werk staat en valt met dezelfde traditie, waarmee het werk van Rembrandt en Vondel staat en valt.

En het is hierom belangrijk, dat wij dit niet vergeten: Bouten's poëzie zal naar haar innerlijk gehalte beslissend zijn voor de toekomstige ontwikkeling van onze dichtkunst. *Niet* natuurlijk in dit opzicht, alsof wij zouden verlangen naar een Boutens-epigonendom, gelijk we een Rilke-epigonendom hebben gehad en nog maar nauwelijks te boven gekomen zijn. Niet naar den inhoud of naar den vorm is Boutens' poëzie beslissend voor wat de toekomst der Nederlandsche dichtkunst brengen zal, maar beslissend voor die toekomst is, of de jonge dichters van het komende geslacht aan Boutens' machtig oeuvre genezen zullen van het euvel eener subliminale of journalistieke poëzie, die geen contact heeft met den vollen rijkdom en de gansche diepte van het menschenleven. Beslissend voor die toekomst zal zijn, of zij zich zullen laten vormen tot discipelen van dezen meester in zijn drievoudig ambt. Met andere woorden: of zij het profetische, het priesterlijke en het koninklijke ambt van den dichter zullen weten te handhaven in een tijd, die aan de eene zijde vol verschrikkingen is en die aan den anderen kant voortdurend door een toenemende vervlakking van het kultureele leven wordt bedreigd. Van Boutens zullen zij moeten leeren wat zij van geen anderen Nederlandschen dichter zoo volkomen en zoo grondig kunnen leeren: wat het beteekent als dichter een der eerste dienaren van zijn volk te zijn.

Boutens heeft zich over deze dingen nooit rechtstreeks in artikelen of beschouwingen uitgelaten. Hij was dichter en dichter alléén. En hij heeft zich in deze wijze zelfbeperking ontwikkeld tot den onbetwistbaren *meester*, die hij in onze letterkunde geworden is. Doch zijn werk wordt gedragen door deze verantwoordelijkheid. Uit zijn laatsten bundel „Tusschenspelen" citeeren wij ten besluite deze smartelijk verklaarde strophe, die van een innige en volkomen doorleefde liefde voor ons volk getuigt, zooals wij helaas maar zelden aantreffen in onze poëzie:

Met mijn oude oogen heb ik het gezien
Mijn moedervolk, volk van mijn eigen land,
Zoo helder als nog nooit vóórdien,
Waar in uw oog het hart stond van uw hart
In bloei getrokken door de felste smart —:
O eeuwig zaad, o sprankel diamant!

En dan nog deze regels uit hetzelfde gedicht:

In wildsten droom, in diepstverstilde rust
Zal klaarbewust
Ik voelen wassen
O Holland, uit uw drooggemalen plassen
En door mijn eigen luttle dras
Dit zuivre niet te delgen gras,
Dat door geen maaien valt te slechten,
Maar eeuwig zich blijft rechten,
En vangt uit storm en wolkengrauw
Gods sprankelenden levensdauw...

Behoeft dit vers nog nader commentaar? Is daarin niet het allerbelangrijkste gezegd, wat een dichter in tijden van grooten nood tot zijn volk zeggen kan? Want in het geloof van den dichter in de toekomst van zijn volk ligt reeds het begin van haar verwerkelijking.

Nacht-stilte

Stil, wees stil: op zilvren voeten
Schrijdt de stilte door den nacht,
Stilte die der goden groeten
Overbrengt naar lage wacht...
Wat niet ziel tot ziel kon spreken
Door der dagen ijl gegons,
Spreekt uit onmetelijke streken,
Klaar als ster in licht zoû breken,
Zonder smet van taal of teeken
God in elk van ons.



W. A. VAN KONIJNENBURG — DR P. C. BOUTENS



W. G. DE CHIRICO — DE ONGERUSTE MUZEN



W. G. DE CHIRICO — DE ARCHEOLOGEN

GRAFISCH
WERK
VAN
MARC
CHAGALL
TOT 28 MAART
IN DE
KUNSTZAAL
VAN LIER
ROKIN 126 TE
AMSTERDAM

MARC CHAGALL — RECLAMEPLAAT

E. GERDES

OVER KULTUURPOLITIEK

Wij Nederlanders beleven thans een tijd, waarin door de noodzakelijke beperking van het papierverbruik onze couranten, de rijkelijk vloeiende bronnen van nieuws, waaruit wij onze kennis van het dagelijksch gebeuren plachten te putten, tot een, bij vroeger vergeleken armzalig formaat zijn ingekrompen. De tijden, dat onze groote bladen verschenen met nummers van 16 pagina's zijn voorloopig voorbij en de rijke bron is teruggebracht tot een spreng van dwergformaat.

Wellicht is dit mede de oorzaak, dat het gerucht, het praatje, thans hoogtij viert, in velerlei vorm en gestalte, van de zwaarwichtige tijding uit „absoluut onaanvechtbaar betrouwbare bron", tot het ordinairste roddelpraatje toe en dat al deze verhalen van de meest verschillende tendens en gehalte allen een geloovigen hoorderskring bereiken.

Nu is het maar al te waar, dat van bepaald kwaadwillige zijde de meest onrustbarende praatjes worden rondgestrooid en dat de kringen der beeldende kunstenaren hiervan niet verschoond blijven. Hoevele kunstenaars heb ik niet te woord gestaan die, opgejaagd door het een of ander fantastisch tendentieus verhaal, bij mij om nadere inlichting kwamen vragen!

En men bedenke, dat tallooze anderen met deze verhalen koppig blijven rondloopen en rondleuren en er niet over denken eens bij de instantie die het weten kan te informeeren, of er iets van aan is.

Zoo is de onvrijheid van den Nederlandschen kunstenaar een geliefkoosd stramien, waarop de meest fantastische arabesken geborduurd worden. Het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten zal kultuurpolitiek gaan voeren en dit beteekent, dat het met het vrije scheppen van den vrijen Nederlandschen kunstenaar finaal is afgeloopen.

Van hoogerhand zal een richting worden voorgeschreven, waaraan men zich te houden heeft en wie niet in deze richting netjes in den pas wil mee-marcheeren, zal uit de gelederen worden uitgestooten. Zóó ongeveer luidden de gruwelsprookjes, waarmede de roddelbakers rondleurden en die in volmaakte tegenspraak waren met den geest die sprak uit de kunstaankoopen voor den Staat door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten.

Maar, wordt mij dan weleens gevraagd, bemoeit het Departement zich dan in het geheel niet met de richting die de schoone kunsten uitgaan of zullen gaan? Zoo neen, dan blijft immers alles bij het oude!

Neen waarde lezers, alles blijft niet bij het oude; er zijn oogenblikken, waarop de Overheid zeer zeker ingrijpt, al doet ze dit ook niet met veel lawaai en trompetgeschal.

Zoo wordt ieder geïllustreerd boek, onverschillig of dit nu een kinderkleurboekje of een groot verlucht werk is, aan een aesthetische keuring onderworpen; iedere ets of iedere prentbriefkaart waarvoor uitgave of herdruk wordt aangevraagd, passeert de Afdeeling B. B. K. van het Departement en het is opmerkelijk, dat sinds dit tourniquet is opgesteld, de heeren uitgevers reeds aanzienlijk méér aandacht zijn gaan besteden aan het gehalte hunner uitgaven op illustratief gebied.

Het is een Nederlandsche gewoonte, overmatig veel met het woord „vrijheid" te schermen en daarbij vrijheid van alle banden, met andere woorden, bandeloosheid te bedoelen.

In het nu afgesloten tijdperk was het meer en meer te doen gebruikelijk in den meest ongebreidelden vorm maar alles te zeggen, er uit te flappen of neer te schrijven wat iemand voor den mond kwam of uit het brein ontsproot. Als men hierop aanmerking maakte, werd van „verdrongen complexen" gesproken, waar mijnheer Freud tegen was. „Het individu moest zich immers kunnen uitleven" was het parool, in staat worden gesteld van alles kennis te nemen en naar eigen inzicht aan te nemen of te verwerpen!

Deze Raspoetin-theorieën hebben zoetjes aan onnoemelijk veel kwaad gesticht, ook op het gebied der beeldende kunsten en met een enkel voorbeeld hoop ik dit nader te kunnen aantoonen.

Zoo verscheen enkele jaren geleden een boekje over een onzer meest vooraanstaande schilders. In de bespreking over zijn werk komt de schrijver o.a. tot een definitie van de bedoeling van het surrealisme en zegt dan:

„Wat het wilde, was door middel van volstrekte rebellie, het dynamiteeren van alle waarden te komen tot de absolute bevrijding van den geest, om van daaruit nieuwe, onbegrensde mogelijkheden te scheppen in het rijk der verbeelding.

Inderdaad is er in dit opzicht prachtig werk verricht door schilders als de Chirico, Paul Klee, Magritte en vooral door Picasso."

Welnu, dit is een gedachtengang waar wij ons lijnrecht tegenover stellen. Het behoort tot de kultuurpolitieke taak van het Departement dergelijke uitlatingen niet alleen te bestrijden, maar de verspreiding er van tegen te gaan, omdat een zoodanige va-banque kultuurpolitiek

regelrecht indruischt tegen de nationaal-socialistische levenshouding.

Het is ontoelaatbaar, de sluizen voor alle z.g. kultuurstroomingen naar alle zijden open te zetten en de kultuurwerkers geheel naar eigen inzicht uit de draaikolk, die dan onvermijdelijk moet ontstaan, op te laten visschen, wat hen goeddunkt. Zulke sterke beenen heeft een opgroeiende generatie nog nooit bezeten, dat zij ooit in staat was met onfeilbare intuïtie dat te verwerpen, wat volksvreemd en ontaard was, of de kiemen hiervan in zich droeg.

Na den laatsten wereldoorlog hebben wij kunnen zien, hoe verderfelijk de uitwerking in Duitschland geweest is van deze geopende sluizen-politiek! Van alle kanten stroomden de volksvreemde theorieën, leuzen en richtingen het land binnen en na zeer korten tijd waren de meest extravagante kunstrichtingen schering en inslag. Het valt niet te ontkennen, dat de kunstschrijver hierbij een belangrijk wegbereider is geweest. De beeldende kunstenaar, dit moet niet vergeten worden, is een oogen-mensch en datgene, wat niet als beeld tot hem komt, maar door het woord, sticht bij hem maar al te vaak verwarring. Dit geldt in het bijzonder voor den Germaanschen kunstenaar met zijn zin voor realiteit, zoozeer eigen aan het Noord-ras en het valt niet te ontkennen, dat de nieuwe dogma's, die de zegeningen van het cubisme predikten, diametraal staan tegenover dat, wat in de ziel van ons volk en in de opeenvolgende geslachten der kultuurdragers van ons Noord-ras leefde en nog leeft.



PAUL KLEE KLEINES GEDENKBLATT

Dezelfde publicist, dien ik zooeven aanhaalde, schrijft verder nog in zijn bespreking:

„Ook het cubisme immers schildert feitelijkheden, maar niet de feitelijkheden van het oog, geen optische gewaarwordingen dus, maar ziels-, of duidelijker misschien, gedachte-feitelijkheden, die wel ook subjectief, maar geen werkelijkheden in den zin van tast- of zichtbaarheden zijn en die dus ook vaak onmogelijk zijn te verbeelden."

„Het cubisme schiep op deze wijze een nieuwe wereld, een wereld, die niet meer met de oogen waarneembaar is. Het schiep niet een subjectieve schilderkunst, want hieraan had reeds het impressionisme essentieel uitdrukking gegeven, maar het ging, door het invoeren van de ideeënwereld nog een stap verder; de schilderkunst werd ultra-subjectief. Men zou in het gezegde van Picasso: „Je peins les objets tels que je les pense et non point tels que je les vois", dan ook meer kunnen zien dan een loutere opmerking, namelijk een programma of een definitie. Het zichtbare, gedeformeerde vaak, dient nog slechts als symbool, of vervult deze functie in de deformatie."

Welnu, het overnemen en doorvoeren van zulk een „programma", waarin het zichtbare hier op aarde nog slechts als symbool kan functionneeren en dan nog wel gedeformeerd, zou het einde beteekenen van al wat eeuwenlang door een grootsche traditie werd opgebouwd. Picasso is een Spaansche jood en het is kenmerkend voor den ontbindenden geest der na-oorlogsperiode, dat in het jaar 1921 te München bij het Delphin-Verlag een fraai verlucht werk uitkwam, waarin zijn scheppingen als openbaringen op het gebied der beeldende kunst werden voorgesteld.

Wie het in deze jaren waagde zijn stem tegen deze kunst te verheffen, werd uitgemaakt voor een Philister, die niet met z'n tijd meeging, een ouwe sok, die blind was voor de verlossing die de profeet Picasso ons bracht.

In elk geval werd geëischt, dat men het werk van Picasso en zijn epigonen „interessant" zou vinden en het een plaats zou inruimen in musea en op tentoonstellingen, hetgeen dan ook prompt geschiedde. De verjoodschte pers hielp dapper mee en de museumdirecteuren — de goede niet te na gesproken — uit vrees voor achteraanhinkers en reactionnaire sukkels te worden uitgemaakt, lieten zich braaf door de profetenleuzen vangen en arrangeerden tentoonstellingen, waar iedere kultuursnob zijn hart kon ophalen aan uitingen, waarin dan ook geen spoor meer te bekennen viel van den gezonden geest onzer vaderen.

Een primaire taak van het Departement van Volks-

voorlichting en Kunsten zal zijn, den Nederlandschen kunstenaar er van te doordringen, dat werkelijk groote Kunst het meest nationale is, wat een volk kan voortbrengen en hem tevens weer het gepaste gevoel van eigenwaarde bij te brengen dat hij noodig heeft.

Hij moet weer beseffen, dat zijn krachtbron in eigen volk en op eigen bodem ligt en dat hij het in het geheel niet van noode heeft zijn inspiratie steeds maar weer van over de grenzen te betrekken.

Enghartig chauvinisme is nooit een eigenschap van ons Nederlanders geweest, wij hebben in onze tijden van bloei de kunst verstaan voor de buitenlandsche kultuurvoortbrengselen een goede Nederlandsche vertaling te vinden, ze op eigen wijze te verwerken, zonder in na-aperij te vervallen. Wat ons vreemd was aan eigen wezen lieten wij eenvoudig links liggen en dit juiste onderscheidingsvermogen moeten wij ons wederom eigen maken, — wij moeten weer kaf en koren leeren onderscheiden.

Als de Russische Jood Marc Chagall op zijn wijze zich picturaal wil uitdrukken, kan ons dit koud laten; wij hebben met deze uitdrukkingswijze niets uit te staan; wij gevoelen er ons in geen enkel opzicht mede verwant. Indien wij hem gaan navolgen, is dit een bewijs, dat onze eigen krachtbron is opgedroogd en dat het ontaardingsproces een aanvang heeft genomen. Maar daar wij weten, dat men een rottingsproces kan tegengaan, is het ook onze taak te trachten dit proces te stuiten. Wij zullen publicaties over deze lieden, die ons gezonde kunstleven aantasten tegengaan, wij zullen hun werk als volksvreemd niet in onze tentoonstellingszalen of musea waar ze reeds waren binnengedrongen toelaten, *niet* uit dictatoriale neigingen, maar omdat wij weten, dat de menschelijke natuur steeds weer tot rebellie neigt, dat er altijd weer elementen in een volk zijn, die de duistere kronkelpaden en dwarswegen verkiezen boven de rechte baan, — den chaos boven de orde, het bolsjewisme boven het nationaalsocialisme.

Een met beleid gevoerde kultuurpolitiek zal er naar streven toestanden te scheppen, waarbij de werkelijke kunstenaar zich wederom geborgen voelt in eigen volk, toestanden, die het hem mogelijk maken wederom naar buiten en dus te midden en als onmisbaar deel van het eigen volk te leven, zonder de behoefte zich van het verachte „publiek" af te sluiten in een ivoren toren.

Een overheid met begrip voor kultureele waarden, zal den Nederlandschen kunstenaar een dubbelen spiegel moeten voorhouden; het eene spiegelvlak zal het grootsch verleden op kunstgebied van ons volk en ras weerkaatsen in het andere glas dat, aldus bestraald, hem den weg der toekomst kan toonen en hem daarop zal voorlichten.

Frieslands bijzondere positie binnen het Nederlandsche Kultuurgebied

N. AARTSMA

De instelling van het Gewestelijk Bureau der Nederlandsche Kultuurkamer voor Groningen en Drente was niet alleen voor de kultureele werkers dezer beide provincies, maar voor allen, die buiten het centrum des lands op het gebied van eenige kunst of wetenschap werkzaam zijn, een feit van uitzonderlijke beteekenis. Hierdoor is het bewijs geleverd, dat er in Den Haag een nieuwe geest heerscht, dat men daar beseft, dat de andere Nederlandsche gewesten niet door Holland „gelijkgeschakeld" kunnen en mogen worden; dat hierdoor ten slotte wordt erkend, dat deze gewesten kultureel grootendeels een eigen leven moeten leiden, wat zoowel in de taal, de zeden en gebruiken als in de volkskunst tot uitdrukking komt.

Deze kultureele decentralisatie staat geenszins in tegenstelling tot de politieke eenheid des lands. Immers juist de sterke staat kan zich de grootst mogelijke decentralisatie op kultureel gebied veroorloven. Bovendien vormt deze eenheid in verscheidenheid omgekeerd juist weer een belangrijken moreelen steun voor het centraal gezag.

Meer nog dan Groningen en Drente, Gelderland, Limburg of Zeeland is het Friesland, dat van een gewestelijke kultureele organisatie alle goeds te verwachten heeft. Juist Friesland, omdat dit gewest zich in bijna alle opzichten meer dan eenige andere Nederlandsche provincie van de overigen onderscheidt. Niet alleen door zijn volksaard en volkskunst, maar vooral door zijn taal, welke niet in gelijke mate als de Nederfrankische en Nedersaksische streektalen tot de vorming van de Nederlandsche taal hebben bijgedragen. Neen, de Friesche taal is een zelfstandige Germaansche taal, meer aan het oud-Engelsch en zelfs aan de Scandinavische talen verwant dan aan het Nederlandsch of het Duitsch.

En de taal is voor Friesland de allesbeheerschende factor op kultureel gebied, want er zou geen sprake van Friesche literatuur, tooneel of onderwijs kunnen zijn buiten het Friesch. Zoo ooit, dan geldt zeker voor Friesland, dat de taal gansch het volk is. Immers de West-Friezen — en waarschijnlijk ook de Ommelanders — hebben met hun oorspronkelijke taal (het Friesch) het besef hunner af-

stamming verloren en zijn in den loop der laatste eeuwen goede Hollanders en echte „Grönningers" geworden. Zonder overdrijving mag worden gezegd, dat de Friesche kultuur staat en valt met de Friesche taal, het voortbestaan of verdwijnen als volk nog geheel buiten beschouwing gelaten.



Het is waar, de overgroote meerderheid van het Friesche volk is zich deze dingen nauwelijks bewust, waardoor het aan allerlei assimileerende invloeden van buitenaf bloot staat. Zoodra hij buiten zijn eigen vertrouwde omgeving komt is de Fries al gauw geneigd zich zoo goed of zoo kwaad als het gaat van het „Hollandsch" te bedienen, waartegen men in Friesland veelal opziet als onze betovergrootouders tegen het Fransch. Had Friesland niet zijn eigen kultuurscheppers en bewuste en onbewuste kultuurdragers, het zou er met het Friesche leven treurig voor staan. Maar juist dank zij hun voorbeeld en werkkracht is de Friesche taal nog springlevend en mag de Friesche kultuur in het algemeen zich in steeds ruimere mate in de belangstelling van Friezen en niet-Friezen verheugen.

Het vorenstaande slaat overigens niet uitsluitend op Friesche verhoudingen, nog minder is het als een bijzonder verwijt aan het adres van het Friesche volk bedoeld. Ook voor het Nederlandsche volk als geheel geldt, dat zijn geestelijk volksbestaan afhankelijk is van zijn kultuurscheppers en -dragers, daar zelfs het vormen van een eigen staat op den duur geen voldoende bescherming tegen de invloeden der omringende grootere en sterkere volken biedt.

Dat de meeste Friezen zoo tegen alles wat Hollandsch is opzien is minder bevreemdend als men bedenkt, dat het Friesche kind buiten het ouderlijke huis een volkomen „Hollandsche" opvoeding krijgt. Deze begint reeds zoodra het voor het eerst den drempel der lagere school overschrijdt. Zijn eerste lees- en schrijfoefeningen zijn in het Nederlandsch, terwijl het, gelijk overal elders in ons land, de geschiedenis van Holland als „vaderlandsche" geschiedenis voorgezet krijgt. Het is nog minder verwonderlijk, dat de volwassen Fries zoodoende hoegenaamd niets van Frieslands groot verleden afweet en zijn taal niet verder beheerscht dan dat hij haar kan spreken. Hierdoor moet bij hem wel het gevoel ontstaan, dat de „Hollandsche" kultuur en beschaving ver boven de Friesche uitgaan.

Het is weliswaar voor een aanzienlijk deel de schuld der Friezen zelf, dat hun gebied, dat zich eertijds van Vlaanderen tot Denemarken uitstrekte, thans practisch tot de huidige provincie Friesland ineengeschrompeld is; hun onderlinge verdeeldheid, hun gemis aan staatvormende kracht, alsmede de inwerking der zee hebben dezen gang bevorderd. Dat neemt echter niet weg, dat het hun goed recht is en blijft de huidige positie van Friesland ten minste te handhaven. Want het Friesch neemt in Friesland lang niet dezelfde plaats in het openbare leven in als b.v. het Nederlandsch in de andere provincies. Kerk, pers en openbare lichamen zijn op weinige uitzonderingen na volkomen Nederlandsch en met het onderwijs was dit tot voor kort eveneens het geval. Daaraan valt het dan ook toe te schrijven, dat er maar zoo weinig Friezen zijn, die hun eigen taal behoorlijk kunnen schrijven en dat de meesten zelfs niet in staat zijn Friesch te lezen.

Wat de overgroote meerderheid van het Friesche volk betreft is de toestand derhalve zoo, dat men Friesch *denkt* en *spreekt*, doch Nederlandsch *leest* en *schrijft*, althans tracht te schrijven. Het onvermijdelijke gevolg hiervan is, dat men beide talen slechts gebrekkig beheerscht. Den meesten Friezen kost het moeite zich behoorlijk in het Nederlandsch uit te drukken, zonder den Frieschen zinsbouw te bezigen of frisismen te gebruiken. Evenals in Vlaanderen moet de Friesche kultuurstrijd voornamelijk als een taalstrijd worden gezien, al heeft deze nooit zulke scherpe vormen aangenomen als bij onze Zuiderburen, waar van regeeringswege een bewuste denationalisatiepolitiek werd gevoerd.

Van welke zijde of op hoedanige wijze men de Friesche kultuur ook wil steunen of op organisatorisch gebied in bepaalde banen zou willen leiden, kan dit slechts het gewenschte resutaat opleveren, wanneer daarbij de Friesche taal geëerbiedigd wordt. De Friesche kultuur staat en valt nu eenmaal met de taal.

In het voorgaande hoop ik duidelijk te hebben doen uitkomen, dat Friesland en zijn taal een zeer bijzondere positie binnen het Nederlandsche staats- en kultuurgebied innemen; meer dan welk ander gewest ook, onderscheidt Friesland zich van de rest van Nederland. Het is daarom een grove misvatting te meenen, dat ook op kultureel gebied Friesland centralistisch vanuit Den Haag kan worden bestuurd. Toch was dit de heerschende opvatting in het vooroorlogsche Nederland.

Is er sedert 1940 nu wel zoo veel ten gunste veranderd?, zal men allicht vragen. Uiterlijk misschien nog niet zoo heel veel! Dat zij toegegeven. Wij bevinden ons nog midden in den oorlog, waarbij — en dat mogen we nooit vergeten — belangrijker dingen op het spel staan. In feite is er echter reeds zeer veel veranderd. De kultureele leiding berust thans in handen van hen, die uit hoofde van hun beginsel en wereldbeschouwing het volksche recht dienen en handhaven, die zich niet van al de vraagstukken op dit gebied afmaken met het bekende gezegde, dat kultuur geen regeeringszaak is.



Wat Friesland betreft, wil ik ten bewijze hiervan slechts één belangrijk voorval in herinnering brengen, nl. de uitreiking van den Frieschen literatuurprijs te Leeuwarden op 11 October 1941. Reeds de instelling van dezen prijs door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten bewijst, dat de huidige overheid het Friesch als een bijzondere taal erkent. Het was daarom ook een uiterst belangrijke gebeurtenis voor Friesland, toen de toenmalige

Secretaris-Generaal van genoemd Departement, Prof. Dr T. Goedewaagen, den „Harmen Sytstra-prijs" persoonlijk aan een onzer bekendste en meest gelezen volksschrijvers, Reinder Brolsma, kwam uitreiken.

Aan deze prijsuitreiking was een tentoonstelling verbonden, waarop Friesland zijn Hollandschen gasten (w.o. afdeelingshoofden van eerdergenoemd Departement, leidende functionarissen der Kultuurkamer en vele vooraanstaande kunstenaars) een keur voorzette van wat zijn volk op kultureel gebied presteert en dit eerste officiëele contact tusschen de Nederlandsche overheid en het Friezendom heeft veel van het aan weerskanten bestaand misverstand opgehelderd en den weg vrij gemaakt voor een vruchtbare samenwerking in de toekomst.

Het is een verheugend verschijnsel, dat ook in andere Hollandsche kringen de belangstelling voor Friesland groeiende is. Ik moge hierbij wijzen op de instelling eener Friesche bibliotheek door de Volksche Werkgemeenschap, welke eenige honderden boeken bevat over Friesche literatuur, oorkonden en archieven, het Friesche recht, taal-, volks- en heemkunde, de Friesche geschiedenis enz., alsmede op het onlangs bij de Uitgeverij „Hamer" verschenen boekwerk „Friesland — Friezenland", dat alleen al door zijn uitstekend verzorgd plaatwerk iederen niet-Fries van begin tot eind moet boeien.

Verder mag ik niet nalaten de aandacht te vestigen op het prachtige werk, dat de Stichting Saxo-Frisia verricht, nl. door bij de bewoners der drie Noordelijke provincies het besef te verlevendigen, dat zij binnen het grootere Nederlandsche zoowel als Germaansche geheel één eenheid vormen met een eigen aard en levensstijl, met eigen zeden en gebruiken. De werkzaamheid van Saxo-Frisia bestaat voornamelijk in het houden van lezingen, het bezichtigen van kultuurmonumenten en de uitgave van het maandblad „Het Noorderland". Voor Friesland in het bijzonder is dit werk toevertrouwd aan de „Fryske Rie fen Saxo-Frisia", welke ook het tweewekelijksche tijdschrift in de Friesche taal, „It Fryske Folk", uitgeeft.

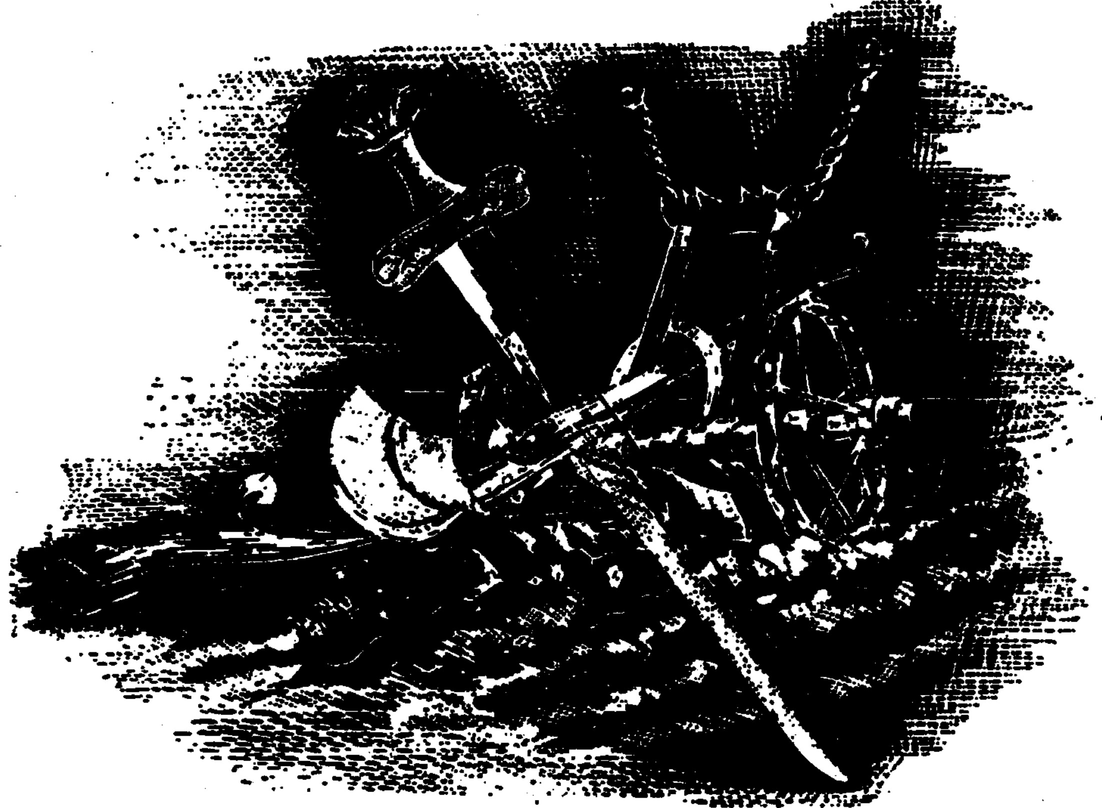
Het is welhaast ondoenlijk een volledig overzicht te geven van al datgene, waarin en waardoor Friesland bewezen heeft en nog steeds bewijst een eigen kultuur te bezitten en een zelfstandig kultureel leven te leiden. Het sterkst leeft het Friesche volk zich m. i. uit in zijn literatuur (proza zoowel als poëzie) en op het tooneel, dat nog een echt volkstooneel is, alhoewel ook de schilder- en teekenkunst een belangrijke bijdrage tot de Friesche kultuur levert. Voorts zij nog gewezen op bepaalde uitingen van typische volkskunst als het vervaardigen der zgn. „stoeltjesklokken", van Makkumer aardewerk, Hindelooper huisraad e. d. Op wetenschappelijk gebied heeft Friesland sedert een jaar of vijf weer een eigen centrum in de „Fryske Akademy", welke zich ten doel stelt de studie van bij uitstek Friesche onderwerpen te stimuleeren.

Ook op sportgebied onderscheidt Friesland zich van de rest van Nederland. Nergens elders in ons vaderland wordt de kaatssport beoefend en ook van het „hardrijden" (op de schaats) en het „hardzeilen" kan men zeggen, dat zij wel nergens buiten Friesland zoo'n groote belangstelling genieten.

Wanneer zelfs vele Friezen, die, hetzij uit wanbegrip voor dezen tijd, hetzij uit misplaatste verknochtheid aan vroegere gezagsdragers geen goed woord voor de „nieuwe orde" over hebben, volmondig erkennen, dat slechts een overheid, die zich op het volksche standpunt plaatst, in staat geacht mag worden het Friesche vraagstuk onder eerbiediging van het Friesche wezen en Frieslands belangen op te lossen, dan is het niet anders dan vanzelfsprekend, dat de Friezen, die zich reeds lang tot het nationaal-socialisme hebben bekend, de toekomst voor hun land en volk met vol vertrouwen tegemoet zien.

En het is thans aan hen, om door hun voorbeeld en arbeid ook bij hun nog afwachtende of afwijzend staande volksgenooten een zelfde vertrouwen te wekken, waarbij zij van de volledige medewerking van overheidszijde overtuigd mogen zijn.





Kouter en Zwaard

Nacht was het, toen de jonge boer zijn deur ontsloot
En uitzag over 't land, nauw zichtbaar nog, dat vaal
In neevlen lag en zich slechts vaag, ten lesten maal
Wellicht, als een fantoom zijn starre blikken bood.

Uit nacht en nevels rees de zomerzon bloedrood.
De nieuwe morgen schitterd' als het grauwe staal
Waarvan gesproken wordt in menig oud verhaal:
De laatste slagboom tusschen slavernij en dood.

En dezen goeden grond zou hij vandaag verlaten,
Het graan niet oogsten dat zijn handen zaaiden,
Om deel te hebben aan de worsteling der staten

Waaruit de steile vlam van 't groot gebeuren laaide.
Een land vraagt boeren, maar éérst vraagt het soldaten,
En is er beter strijder dan de boer die zaaide?

Jan van Rheenen.

DR J. VAN HAM

Het sociale moment in de Letterkunde

Er is misschien in de poëzie der allergrootsten geen element, dat zoo krachtig werkt als het verlangen naar gerechtigheid, naar een zedelijke orde, die in liefde en waarachtigheid haar hechtsten steun vindt. De kunstenaar zoekt naar den zin van het menschenlot of naar de motieven van de menschelijke daad, dus naar de gerechtigheid in de goddelijke of de menschelijke orde.

Op het terrein der sociale gerechtigheid, dat ik als onderwerp van dit opstel koos, geldt dit tweeledig plan evenzeer: de wanhoop, dat het heele wereldbestel niet deugt en de verontwaardiging over de sociale wandaden.

De Franciscaansche bewogenheid met de armen en verdrukten en het protest van den Poverello tegen heerschen geldzucht vindt bij ons het eerst stem in den burgerdichter Jacob van Maerlant. Striemend is zijn critiek op de wereldschgezindheid van hooge en lage geestelijkheid, op de weelde en vraatzucht, de onwetendheid en de onkuischheid der papen, op de leege levens der edellieden, op het jagen naar vette ambten, op het buigen van het recht; op kerkelijke en wereldlijke machtsdragers, die hun plicht verzaken om zichzelf te bevoordeelen.

In zijn radicalisme wil hij zelfs het verschil van stand en bezit zelf aansprakelijk stellen voor het kwaad, dat hij in de wereld van zijn dagen voor oogen ziet, waarom men hem wel als een Middeleeuwsch communist heeft voorgesteld. Communisme is echter in wezen iets gansch anders dan strijd tegen de ondeugden der menschen, het is een aanval op het gansche ordebeginsel. Middeleeuwsch communisme zou dus strijd beteekenen tegen het feit, dat de Kerk de richtlijnen voor het gansche leven verstrekte. En niets lag van Maerlant verder. Hij richt zich niet tegen de Kerk, maar tegen het machtsmisbruik der kerkedienaars, niet tegen het bezit als zoodanig, maar tegen het feit, dat geld meer geteld wordt dan arbeid, stand en geboorte meer dan karakter, tegen zedebedervende weelde, tegen het loslaten der idealen en het bevredigen der laagste hartstochten.

De minachting van den dichter van den Reinaert voor het lekkere leven en de domme aanmatiging van adel en geestelijkheid uit zich in treiterigen hoon, de verontwaardiging van Maerlant in het verbijsterd zoeken van den schuldige. Geen oogenblik zoekt echter van Maerlant de schuld bij de Kerk, integendeel, de nieuwe ordening zoekt hij binnen de Kerk zelf te verwerkelijken. Dat blijkt overduidelijk bij de vele andere vragen, die hij in zijn Strophische Gedichten aan de orde stelt. Daarom roept hij den genotzuchtigen adel op tot een nieuwen kruistocht, de slechte priesters tot kuischheid en armoede, de vrouwenverachters tot Mariavereering.

Jan van Boendale predikt tot allen, „die leeft op uwen akker, Ende tot uwen arbeit zijt wakker", en tot „voller, wever, koopman, schoenmaker, kleedermaker, stuurman, Ende allen die arbeit pleghen", dat zij in het hiernamaals meer en veel meer zullen zijn dan „deken, prelate ofte officiale, Die u versmaden ofte verdrukken". Hij belooft ze allen het hemelrijk, omdat de aarde dank zij hun bestaat.

Ook Jan de Weert, kortom de heele school van Maerlant, kiest de partij van den arme en hekelt wereldlijke en geestelijke overheid, omkoopbare rechters en alles wat ten koste van den arme leeft en geeft als troost een wissel op het hiernamaals, waarin de overmoed der heeren eeuwige straf en de gedweeheid der arme dulders eeuwig loon ontvangt.

De klacht van den boer, geplaagd door misoogst, watersnood, plunderende soldaten (schobbejakken) klinkt tot ver in de 18e eeuw.

De in gilden georganiseerde burgerij bezat de macht voor haar belangen op te komen, haar wetten en bepalingen vormden een sterke zelfbescherming der ambachtslieden en neringdoenden; stem kreeg deze burgerij in de rederijkerskamers. De refereinen en sinnespelen werden voor een groote menigte voorgedragen en ik stel me voor, dat er luide toejuiching geweest is, als de satirieke verzen van Anthonis de Roovere klonken of de sociale spelen van Louris Jansz of Cornelis Everaert werden opgevoerd. De luide bijval, die ze ondervonden, en de vrees voor de groeiende macht der ontevredenen, die wel eens tot revolutionnair verzet kon groeien, was de oorzaak, dat de scherpste niet mochten worden opgevoerd. Everaert sprak nl. niet van gerechtigheid na dit leven, maar van straf over de onverzadigbare begeerte reeds in dit leven' al achtte hij de wrekende toorn Gods het aangewezen middel om die straf ten uitvoer te leggen. De overheid was waarschijnlijk bevreesd, dat de geplaagde burgerij God bij het voltrekken der wraak een handje zou willen helpen.

In de literatuur van de 17e en 18e eeuw — door de Renaissance was de letterkunde het direct contact met het volk grootendeels kwijt en waren in hoofdzaak de intellectueelen en de beter gesitueerden aan het woord — is er van sociale kunst nauwelijks sprake, een enkel woord van moralisten als Cats en van Effen daargelaten, die tevredenheid geneesmiddel tegen elke ontbering achtten.

Aan het eind van de 18e eeuw, als de braafheidsprediking een nationale ziekte wordt, die wij ons uit De brave

Hendrik en zijn soortgenooten en uit de liedjes van Hieronymus van Alphen het best herinneren, zingt zelfs de levenslustige en realistische Betje Wolf mee in dat koor, dat opgeruimdheid, tevredenheid en dankbaarheid voor den „minderen stand" vanzelfsprekend achtte in een tijd, toen de algemeen hand over hand toenemende armoede en werkeloosheid de heeren van de Mij tot nut van het Algemeen zelfs onrustig maakte en ze prijsvragen deed uitschrijven om den besten weg te vinden, waarlangs de werkloosheid en het pauperisme weg te nemen zouden zijn.

Tollens zong zijn bedelliederen om de publieke liefdadigheid op te wekken. Tollens en ter Haar beloven nu den rijken den hemel voor een royale aalmoes. In de kringen van het Réveil — de belangwekkendste uiting onzer Romantiek in de eerste helft der 19e eeuw — heeft men het eerst begrepen, dat bedeeling en een stichtelijk woord den arme geen afdoende hulp boden en uit deze kringen is voortreffelijke arbeid voortgekomen; litterair is er echter van hun stillen reclasseeringsarbeid weinig naar voren gekomen.

Keesje, het diakenhuismannetje, is een typisch voorbeeld van de houding van het meerendeel der 19e-eeuwsche schrijvers tegenover den arme; er is een zekere gevoeligheid voor het beklagenswaardige der bezitloozen, ook een neerbuigende vriendelijkheid en de wil om te helpen; er is echter weinig begrip van de oorzaken der ellende, geen sociaal inzicht, geen verontwaardiging, geen gevoel voor het recht van den arme op een beter lot. Als wij van het sociaal bewustzijn van nu uit het werk van onze 19e-eeuwsche schrijvers lezen, hebben wij de neiging om ze burgerlijk benepen te vinden en hun belangstelling in het lot van den arme goedkoop te achten, wie echter van de 18e eeuw uit de 19e binnentreedt, ziet hoeveel eerlijke ongerustheid en sterke bewogenheid toch in dit alles reeds was. Ook de aanklacht tegen een maatschappij, die ter wille van het kapitaal menschen tot slaven maakte, klinkt reeds door. Potgieter vertaalde de Song of the shirt.

En Cremer en van Koetsveld zagen de dreiging van een proletariaat, dat naar de macht zou willen grijpen, wanneer er niet voor een rechtvaardig en menschwaardig bestaan der arbeiders werd gezorgd.

Cremer heeft op schrille wijze de armoede geteekend en in *Hanna de Freule* loochent Wouter de rechtvaardigheid van God; in dat zelfde boek treffen wij de eerste beschrijving in onze litteratuur van een staking, van arbeidersbijeenkomsten, waar de rechten van den arbeider op licht, lucht, korter arbeidsdag en beter loon worden besproken. Cremer schreef in 1863 zijn *Fabriekskinderen*, meer dan 10 jaar vóór de eerste wet op den kinderarbeid in werking trad. Potgieter schudde over dezen te opzettelijk sociale litteratuur afkeurend het hoofd.

Van Koetsveld heeft misschien van de schrijvers van zijn tijd het beste inzicht getoond in de sociale misstanden van de 19e eeuw. Ds. van Koetsveld sprak in dien tijd, waar fatsoen als de grootste deugd gold, zulke duidelijke taal en toonde de gevolgen van de sociale verwording zoo openlijk, dat Huet met opgetrokken neus verklaart, dat „wie den heer van Koetsveld volgt, tot over de enkels door den modder moet, dat het van overspel en diefstal krielt in zijn werk, dat hij zijn pen voortdurend doopt in dat bezinksel". Hij heeft inderdaad een heele rij novellen geschreven, die Busken Huet het recht geven om te schrijven „dat bij van Koetsveld zeer sterk spreekt die zekere richting, die men in '48 met den algemeenen naam van socialisme bestempelt."

Arnold Saalborn, aan wiens dissertatie ik enkele van deze gegevens ontleen, constateert met zekere spijtigheid, dat het met dat socialisme van Ds. van Koetsveld toch zoo'n vaart niet liep. Dat deze zoo warm voor den arme voelende predikant een scherp inzicht had in de gevaren, welke in een sociaal verkeerd ingerichte maatschappij dreigden, blijkt uit zijn meening over het communisme en socialisme van zijn tijd:

„Het zoo beruchte communisme is niets anders dan de zelfmoord der maatschappij. Evenmin nu als men behoeft te vreezen, dat de zelfmoord tot de algemeene zede zal behooren, evenmin vrees ik voor het algemeen worden van deze maatschappelijke ziekte. Er zijn echter tijden, waarin de zelfmoord op een verontrustende wijze toeneemt en zelfs besmettelijk wordt. Evenzoo dreigt onze eeuw hare vlagen van krankzinnigheid en zelfvernietiging te zullen hebben.

De socialist is niet anders dan een verschrikte communist, verschrikt door de consequentie van zijn eigen systeem."

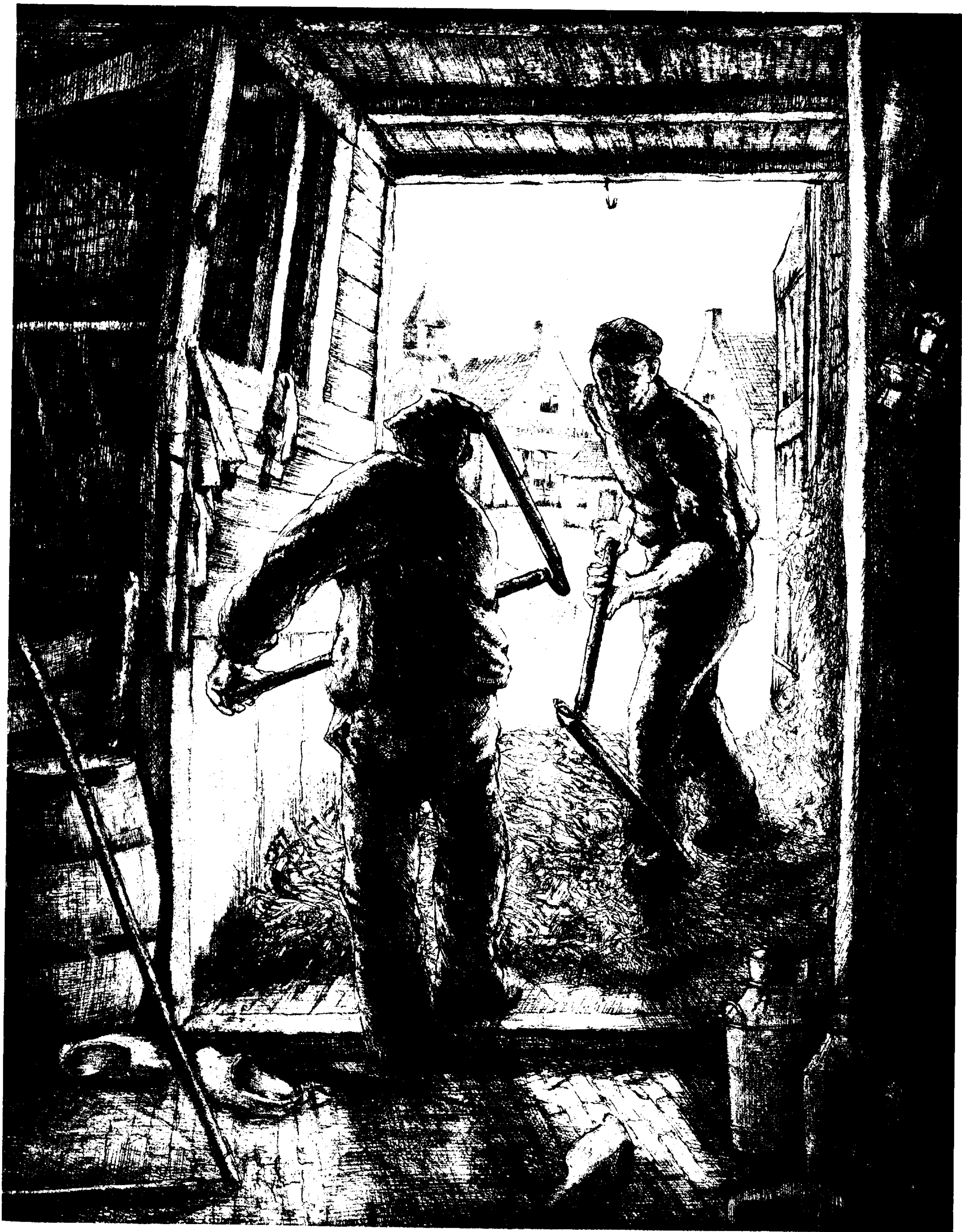
Multatuli en de beweging van '80 hebben niet alleen een nieuwe schoonheid gebracht, ze hebben ook met den deftigen stijl van van Koetsveld den burgerlijken afkeer van Huet voor den „modder" vernietigd. En in plaats van het hekelend betoog en de geromantiseerde ellende stellen zij de hartstochtelijke verontwaardiging en het felste realisme.



Van de sociale letterkunde gaan we nu over tot de socialistische.

Schoone socialistische kunst staat aan het begin: Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst, twee idealisten, die den klassestrijd als een schoonen droom hebben beleefd in plaats van als den nacht van verschrikking, die hij was. Ondanks de algemeene erkenning van hun grootheid lag hun schoonheid buiten de bevattingssfeer der arbeiders, in wier dienst hun poëzie zich stelde. Hun werk lag in de salons van hen, die zij verfoeiden.

Waardeering bij de massa was meer het deel van Adama van Scheltema. Hij was meer liedjeszanger dan dichter, de vele drukken zijner dichtbundels zijn niet in de eerste plaats te danken aan een proletarisch lezerspubliek, maar aan de gevoelige harten der burgerij. Wel klonken propagandistische verzen als *De Daad* door de vergaderzalen, ze waren inderdaad door hun gemakkelijke verstaanbaarheid en rethorischen toon voor het in be-



TOON PLUYMERS

DE DORSCHERS

EL GRECO: TOLEDO IN ONWEER





RAFFAEL: DE SIXTIJNSCHE MADONNA (FRAGMENT)

weging brengen der massa bijzonder geschikt. Nog meer invloed had misschien de Jood van Collem, in het bijzonder door zijn antimilitairistische poëzie. Kleinere dichters uit dien tijd waren de Jood Samuel Bonn en de zusters Marie en Margot Vos.

Garmt Stuiveling en Jef Last behooren tot een jongere generatie; Stuiveling een redeneerend intellectueel, Jef Last, de veelzijdigste en begaafdste der jongere Marxisten. Om hem heen schaarden zich de dichters van Links Richten.

Er is een diep principieel verschil tusschen de poëzie van de oude voortrekkers: Gorter en Roland Holst, en de schrijvers tot welke wij nu genaderd zijn. Niet alleen en niet in de eerste plaats, omdat het talent der jongere dichters minder is dan dat der ouderen, maar vooral omdat er van de idealen, die eens de oudere dichters droegen, niets is overgebleven. Geen geloof in een lichtende toekomst, het socialisme heeft elk geloof vernietigd, ten slotte het geloof in zichzelf. Daarom is uit het materialisme van het Marxisme alleen gered: een grenzenlooze haat en naijver tegen de bezittende klasse. Dit uitzichtlooze negativisme is misschien in het volgende rijm het best getypeerd, het zijn de aanvangsregels van een gedicht op de begrafenis van „een rijke dooie": Godverdomme, wat een blomme!

Verzen van schaamte en wraakzucht over hun vrouw, hun zuster, die zich verkocht, van jalouzie op de mooie auto's, de rijke restaurants, de bontjassen; als er nog eens een toon van verwachting klinkt, dan is het de hoop, dat Sovjet-Rusland aan deze wereld een einde en een nieuw begin zal maken.

De ontwikkeling van het proza is ietwat anders. In de groep der naturalistische romans verschijnen rijen werken, waarin op realistische wijze de armoe en ellende beschreven wordt, min of meer appetijtelijk gemaakt door wat pikante bijzonderheden. Vooral de Joden Heijermans en Querido waren er meesters in om hun romans krachtig te kruiden. In het dramatisch werk van Heijermans werden de sociale vragen meer programmatisch aan de orde gesteld. *Op Hoop van Zegen*, het eerste groote werk van Heijermans, met zijn wit en zwart, den gewetenloozen reeder tegenover de onschuldige visschers en visschersvrouwen, is een goed voorbeeld van de propaganda, die ook het publiek in hetzelfde negatieve vergeldings- en jaloerschheidsstadium moest brengen, dat ik zooeven bij de poëzie beschreef.

Een andere uiting van deze socialistische prozakunst is de politieke roman, zooals Jef Last dien bij voorbeeld schreef in *Partij Remise*, een romantische weergave van de mislukte poging tot revolutie in 1918. Neen, niet mislukt, zegt Jef Last, een afgebroken partij, of een remisepartij, de beslissing valt pas in den volgenden strijd, de partij, die Europa nu speelt en die de revolutie, volgens Last, nu eens niet verliezen mag.

Naast deze uiterst linksche kunst staat die der sociale bewogenheid, de voortzetting van de lijn, die over Cremer loopt, en die na '80 het eerst bij van Eeden wordt vertegenwoordigd en die in de laatste jaren voor 1940 voornamelijk als werkloosheidsroman verscheen. Ik denk aan het boek van van Randwijk *Burgers in nood* en *7 Dagen arbeid* van Peter van Andel.

De roman van den socialen vrede, van arbeidseer en arbeidsvreugde is nog niet geschreven.

Tot diepere diepten afdalen dan de sociale kunst in de jaren vóór den oorlog bereikte is niet mogelijk en een nieuwe maatschappij zal gelukkig den kunstenaar ook voor een andere opgave plaatsen.

Menschtum ist nun dadurch von der Tierheit ausgezeichnet, dasz nicht der Generationenwechsel nur einfach in den heraufkommenden Gliedern den Status der vorhergehenden Reihe einfach wiederherstellt und gleichförmig wiederholt. Der Mensch untersteht vielmehr in der geschichtlichen Region deren Gesetz der Gestaltung und des Gestaltwandels — dem Schicksal. Das Wachstumsgesetz des Einzelnen ragt in die geschichtliche Region dadurch hinein, dasz Reife nicht notwendig bei der Person, dem individuellen Exemplar der Art, haltmacht, sondern zur Persönlichkeit gesteigert werden kann. In der Persönlichkeit höchsten Grades, dem Schöpfer- und Führertum, tritt der Gehalt, die Lebenssubstanz der Gemeinschaft unter dem persönlichen Eigengesetz (der Anlage und Begabung) dermaszen gesteigert in Erscheinung, dasz ein Ausbruch erfolgt in der schöpferischen und bewegenden Tat. In ihr hat die geschichtliche Region Wurzel und Anfang. Neue Gestalt und Bewegung kommt mit dem Führer, dem schöpferischen Staatsmann, dem Propheten, dem Dichter. Sie werden zu Repräsentanten ihres Lebensganzen, in ihnen erfüllt sich dessen Schicksal, aus ihnen kommt die geschichtliche Bewegung, der Aufbruch, die Offenbarung.

Ernst Krieck: „*Völkisch politische Anthropologie*"

MR A. L. TROMP

KITSCH

Het nationaal-socialisme huldigt een totalitaire levensopvatting. Lichaam en ziel, innerlijk en uiterlijk worden opgevat als een ondeelbaar geheel. Niet alleen echter deze reeds van nature aanwezige samenhang wordt als een fundamenteel bestanddeel onzer levensbeschouwing erkend, doch tevens zien wij daardoor het belang in van het wezen der ons omringende wereld. Deze wordt voor een deel door ons zelve gevormd, anderzijds oefent zij echter ook haar werking op ons uit. Daardoor is het van groot belang, dat de door ons gewilde levensstijl er op zuivere wijze in wordt weerspiegeld. Dit geschiedt bij volken, die door hun bloedmenging een actieve houding tegenover de objectieve wereld aannemen, in de eerste plaats door de keuze van de streek van vestiging. Slechts indien deze de mogelijkheden verschaft, waaraan de aangeboren stijlwil behoefte heeft, indien de „Ausdrucksbahnen" van een bepaalde menschensoort daarin tot vrije ontplooiing kunnen komen, zal er een duurzame nederzetting plaats vinden.

Van stellig even groote beteekenis is echter de wijze, waarop de mensch zelve zijn omgeving vormt. Dat doet hij door alles, waarin zijn activiteit tot uiting komt. In eigen houding, gebaren en gelaatsuitdrukking; in zijn spreken en handelen, zijn kleedij, zijn woning, zijn werk en gereedschap. In al deze dingen behoort iets (en liefst veel) van zijn persoonlijkheid, zooals die zich ontwikkelt op den grondslag van aangeboren aard in de uitwisseling met de omringende wereld, tot uiting te komen. Geschiedt dit, dan leeft de mensch in harmonieuze — zij het niet van strijd verschoonde — levensverhoudingen; zoo niet, dan is er een breuk in het leven. Deze laatste is de oorzaak van kitsch in zijn meest algemeene beteekenis. Onder kitsch dient in dien zin dus verstaan te worden alles wat niet de oprechte, zuivere uitdrukking is van het wezen, dat daarin tot uitdrukking komt. Vandaar, dat het in het bijzonder voor onzen tijd, die tracht tot een stijlvernieuwing te komen, van zoo groot belang is van sponde af aan de zuiverheid van uitdrukking hoog te houden. Het helpt hier niet met allerlei lapmiddeltjes, van buitenaf overgenomen of verstandelijk bedachte medicamenten te komen aandragen. Men kan er zich mee behelpen, zoo lang nog niets beters voorhanden is. Het leven dwingt, in zijn voortdurend bedreigd zijn, vaak tot dergelijke maatregelen.

Iets waardevols, iets wat bestand zal blijken tegen de harde eischen, die het leven stelt, wordt op die wijze niet verkregen. Het doet denken aan het afleggen van een eed, die niet gedekt wordt door een overtuiging.

Nog erger is het, wanneer wel het besef van het ware is verkregen, doch halfweg keert gemaakt wordt en tot laffe compromissen met „de eischen van de practijk" wordt besloten. Dit is wel een vorm van onoprechtheid, die zeer wrange vruchten moet dragen. Het is erger dan slecht: het is misleidend. Het is kitsch.

Natuurlijk wordt daarmede niet betoogd, dat nu maar weer alles, rijp en groen, naar buiten moet worden gedragen. Dat zou maar weer leiden tot een openbaar geexperimenteer, als waarvan ons het voorbije tijdvak de onverkwikkelijke resultaten vertoonde.

Stellig geldt ook voor ons de noodzaak van een incubatieperiode.

De beminnelijke illusie van ongerepte menschen-uiting als die van het vogeltje, dat zingt op zijn tak, is wel wat heel erg onnoozel.

Als we zien met welk een graagte, ja gretigheid, het kwalijk lokaas, door arglistige belagers minzaam voorgehouden, verorberd werd door verweg het meerendeel der brave landgenooten, mogen wij rustig aannemen, dat nog een lange weg terug ons wacht, voordat wij wederom die innerlijke zuiverheid herkregen hebben, waaruit eenmaal de werken onzer voorouders voortsproten. Het uiterlijk trouwens van velen bewijst ons al, hoe fraai het met onze raszuiverheid (en daarmee dus ook met onze innerlijke gaafheid) gesteld is.

Neen, veel vuil zal eerst nog moeten worden verwijderd voor wij weer klare uitingen van ongebroken eigen aard kunnen verwachten. En dan nog: ook elk natuurlijk groeiproces heeft tijd van wording noodig.

Het gaat er dus om, ons er eerst eens rekenschap van te geven, waar wel de schoen nog wringt. En dan blijkt, dat wij hier in de eerste plaats met een vervreemding van onzen aard en aanleg en van de natuurverbondenheid van ons voorgeslacht te doen hebben. Het is nog niet lang geleden, dat de eerlijke ambachtsman het „waar voor zijn geld leveren" tot parool had. Eenvoud, degelijkheid en oprechtheid typeerden het karakter van zijn werk. Wat is daarvan overgebleven ?

Een enkele oude baas in een vergeten uithoek des lands mag dergelijke normen nog huldigen, voor het gros, zeer zeker van de gemechaniseerde bedrijven, is het een knollen voor citroenen verkoopen geworden.

Uiterlijke opmaak moet de voosheid van materiaal en constructie verbergen. Schijn voor wezen gehouden worden.

Niet in natuurlijke behoeften wordt voorzien, neen, door reclame-tamtam worden kunstmatig begeerten opgewekt, welke op dienovereenkomstige onnatuurlijke wijze moeten worden bevredigd.

Zoo ontstond de zondvloed dier bizarre, uit geenerlei innerlijke oorzaak gegroeide wanproducten, welke, in bazars te koop geboden, gretig aftrek vonden bij een ontworteld publiek. Alle gevoel voor gestadigheid, het kenmerk eener natuurlijke groeiwijze, was te loor gegaan. Want het is niet waar, dat een volksverbonden ambacht noodzakelijk tot verstarring moet leiden. Dat moge in den laatsten tijd het geval geweest zijn, nu het ambacht buiten de gemeenschap geplaatst is. Het heeft daarmee zijn levenwekkende stuwkracht verloren en vandaar het optreden dezer starheid; het kenmerk van al het afgestorvene. Maar toen er nog een vraag was naar goede ambachtswerkstukken, was daar geen dood in den pot. Zeker, het ambacht was traditie-gebonden, het wijzigde zich langzaam, maar het groeide! Als de eik, die jaar voor jaar een ring legt en haast onmerkbaar van gestalte verandert, zoo was ook de groei van het ambacht.

Maar hiervoor had men in het jachten van het moderne stadsleven het oog verloren. Wat niet door schrilheid, luidruchtigheid of andere brutaliteit zich onbehouwen opdrong, was niet in tel. En onder dit alles-overheerschende maxime gingen alle werkelijke waarden verloren. Wie deerde het, dat zijn woning, zijn kleeding, zijn huisraad als twee droppels water geleek op die van zijn buurman? Dat zij van alle persoonlijke eigenheid gespeend waren?

In heel deze nivelleerende massa-productie steekt een onloochenbaar communistische tendens. Het is een der uiteindelijke consequenties van het onheil, dat met het ten troon verheffen der rede zijn aanvang nam.

Zooals deze op haar terrein de neiging vertoont de banden met de natuur te slaken, ja geheel te verbreken en zich alleen te laten leiden door „de haar eigen wetmatigheid", zoo brengt ook de machine een harteloos product voort, dat zich niet richt tot, noch spreekt van een levend menschenwezen. En waar de meesterhand de door de natuur reeds gevormde stof respecteert in haar bijzondere samengesteldheid, forceert de machine achteloos de in haar kaken geworpen materie.

Het ligt in de lijn van deze ontwikkeling te streven naar een verpulvering van allen voorgevonden vorm en uit eigen machtsvolkomenheid de menschheid met spontaan-geworden gestalten te verblijden. Daarmee zou echter Gods plaats worden ingenomen, waar de mensch slechts herscheppend, niet nieuwscheppend trachten past. Dit uiteindelijk effect stemt wonderwel overeen met de op politiek en religieus gebied openlijk beleden communistische leerstellingen, die ook God onttronen en den mensch tot ongedifferentieerd kudde-dier wenschen te verlagen.

Zoo blijkt ook hier de eenheid van alle uitingen van een bepaald principe. Het is dan ook dit laatste, niet de consequentheid der uitvloeisels, dat moet worden bestreden, indien het als onjuist erkend is.

Op betere, meer eerbied voor het geschapene vertoonende basis, dient ons wereldbeeld opgebouwd te worden en tot uiting te komen.

Maar dan ook in volle overeenstemming tusschen inhoud en vorm.

VOLKSKUNDE *EN* DE PALMPAASCH

DOOR

D. J. VAN DER VEN

Thans nu er meer belangstelling bestaat voor onze vaderlandsche volkskunde en allerwegen wordt getracht het resultaat van velerlei onderzoekingen op volksche wijze te boeken, zij in herinnering gebracht wat de Amsterdamsche veteraan der oude garde onzer folkloristen Jan ter Gouw zich in een zijner geschriften afvraagt: „Waarom toch hebben de geleerde mannen, die zich de edele taak hadden opgelegd de geschiedschrijvers van hun volk te zijn, ons boeken gegeven vol met oorlogen en gevechten, die ons vermoeien en vervelen, bladzijden, druipend van bloed, alsof de edele muze der historie een helsche furie ware en slechts lust schiep in moord en verwoesting; waarom hebben zij de bladen opgevuld met namen van vorsten en staatslieden en met 't gewoel der politiek en den ganschen vervelenden nasleep van besognes en resolutiën en eeuwige tractaten, waarin de edele muze der historie verscholen zit als eene spin in haar web?"

En na al deze vragen roept Jan ter Gouw in vertwijfeling uit: „Wij willen het volk zien — het levendig en krachtvol volk in zijn eigen karakter en woelig leven, met zijn deugden en gebreken — ruw en dwaas dikwijls, maar altijd karakteristiek in zeden en begrippen."

Dit is nu ook de taak, welke de folklorist — of misschien beter gezegd de heem- en volkskundige — zich stelt, maar hij gaat daarbij, gesteund door de moderne hulpmiddelen der wetenschap — foto en film — wel ietwat anders te werk dan onze ijverige ter Gouw deed, die charterkamers en bestoven archieven, oude handvesten en keuren, gildebrieven en kluchtspelen, oude rekeningen en justitieboeken doorsnuffelde in de hoop daarin de bronnen te vinden voor de geschiedenis van het volksleven. Menig keer verzuchtte hij, dat bij het openslaan der folianten en kwartijnen, die den blinkenden naam historie op den titel voerden, zoo weinig een blik werd gegund in het volksleven.

Maar daartoe was het ten eenenmale ook onvoldoende dit volksleven louter en alleen in het verleden te bestudeeren, daar men toch voor alles het levende element in het onderzoek dient op te nemen.

In een frisch-geschreven werkje „Le Folklore" vat Arnold van Gennep de taak van den folklorist samen in: „Mais ce qui s'intéresse le folklore, c'est le fait vivant; c'est si l'on veut, de la biologie sociologique, comme fait l'ethnographie. Il est très bien de receuillir dans des musées les objets en usage dans nos diverses provinces,

mais ceci n'est qu'un accessoire du folklore, sa partie morte."

En dan betoogt deze kenner der Fransche en Europeesche folklore: „Ce qui nous intéresse c'est l'emploi de ces objets par des êtres vivants, les coutumes, vraiment exécutées sous nos yeux et la recherche des conditions complexes surtout psychiques de ces coutumes."

Hiermede geeft hij den weg aan voor het in nieuwe banen geleide biologisch volkskundig onderzoek, waarbij men, toegerust met de kennis en het inzicht van den wetenschappelijken onderzoeker, net als in de botanie en de geologie „veldarbeid" dient te verrichten. Evenmin als men uit een nog zoo goed onderhouden herbarium de structuur van een geographisch plantengenootschap kan aflezen, of uit een verzameling mineralen de geomorphologische gesteldheid van een bepaald terrein kan reconstrueeren, is het mogelijk uit een folkloristisch feitenmateriaal, zorgzaam bijeengegaard en als een postzegelverzameling keurig netjes op kaartsysteem gerangschikt, zich een juiste voorstelling te maken van het rijke volksleven, waarvan de opgeteekende feiten een zakelijke registratie geven.

Het heeft ook in Duitschland lang geduurd, voor men inzag, dat volkskunde geen louter museaal begrip was, dat er diende te worden uitgegaan en teruggekeerd tot de verhouding van den mensch tot zijn medemenschen in het algemeen, tot zijn sibbe-, gouw- en volksgenooten, huis, hof en akkers, tot bloemen, dieren en planten, tot het weer en het beroep, de volksreligie en den kerkelijken eeredienst. Een gelijkwaardige opmerkzaamheid dient uit te gaan naar de uit deze verhoudingen ontstane gebruiken, zeden en gewoonten, die het collectief bestaan van den eenling in de gemeenschap accentueeren van de geboorte tot den dood.

Zoo volgt de folklorist het menschelijk leven in feest en spel, vreugde en smart, in volksverhaal, volksspraak, spreekwoord en gezegde, in tafelzeden en omgangsvormen, zoo vraagt hij naar man, vrouw en kind. Dit inzicht, waarvoor Prof. Dr Adolf Spamer een menschenleeftijd lang heeft gestreden, is in de laatste jaren verbreed en verdiept in de praktische beoefening der volkskunde, welke geheel in dienst is gesteld van den volksopbouw.

Een oudere generatie folkloristen heeft ook in ons land feitelijk de levende folklore begraven in boeken en tijdschriften, die niemand buiten het enge kringetje van oudheidminnaars las. Van de daken werd het verkondigd, dat het volksleven zulk een teer plantje zou zijn, dat men het zorgzaam moest behoeden voor iedere aanraking. Een dergelijk steriliseeren leidde vanzelf tot het aanvaarden van Paul Keller's pessimistische uitspraak: „Unsre Zeit ist klug aber arm."

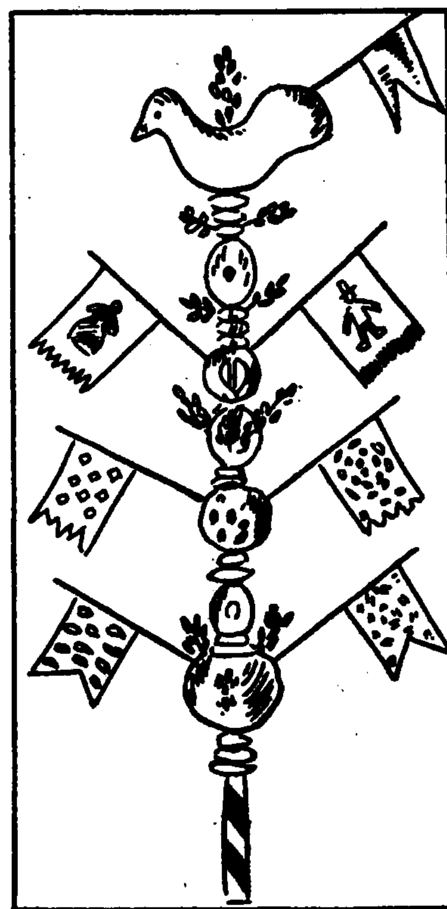
Het is vooral de „N. S. Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde" onder leiding van Dr Ernst Otto Thiele geweest, die met haar tijdschrift „Deutsche Volkskunde" zegenrijk werk heeft verricht en op allerlei gebied praktischen volkskunde-arbeid doorvoert in den geest van hetgeen Wilhelm Heinrich Rhiel in 1858 reeds heeft bepleit en wat thans over heel het Rijk veelzijdig wordt verwezenlijkt. Men maakt de volkskunde dienstbaar aan den opbouw der samenleving onder de werkleuze, die



HET MERKWAARDIGE AREMSTOKJE MET HET BROODVOGELRUITERTJE VAN HET EILAND SCHOUWEN



PALMPAASCHJE, NAAR EEN TEEKENING VAN EEN LEERLING DER NIEUWE SCHOOLVEREENIGING TE AMSTERDAM



DE AMSTERDAMSCHE PALMPAASCH ZOOALS VASTGESTELD DOOR HET ALGEMEEN NEDERLANDSCH VERBOND

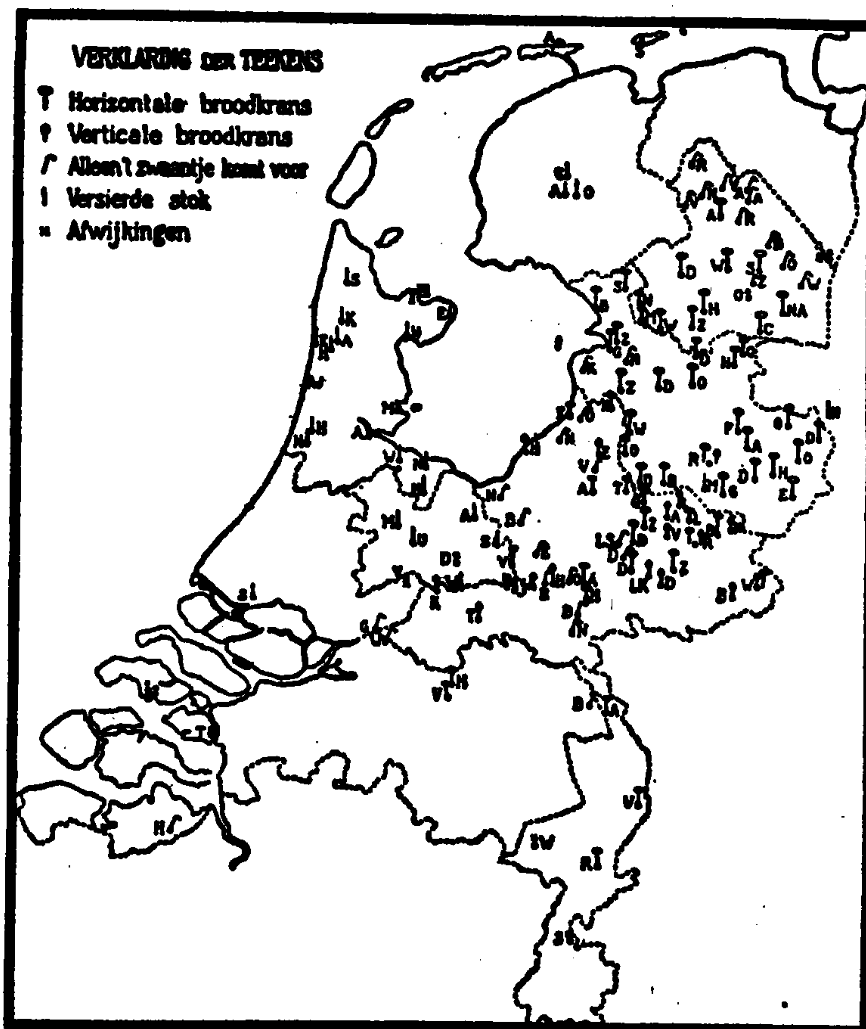
Alfred Rosenberg zoo treffend geformuleerd heeft in: „Wir wollen nicht nur Erben sein, sondern auch zu Ahnherren werden.”

Wanneer we dergelijke richtlijnen ook voor de beoefening der Nederlandsche volkskunde als de eenige juiste aanvaarden, dan openen zich tal van verrassende perspectieven.

Dit bleek me een twintigtal jaren geleden, toen de vroegere directrice van „Ons Huis” in de Rozenstraat te Amsterdam, Mej. C. P. van Asperen van der Velde, na een vertooning van mijn folkloristische Lentefilm het sympathieke plan ten uitvoer wilde brengen om het Palmpaaschje de populariteit te hergeven, die het eens als lenteattribuut in de Jordaansche volkskringen had gehad. Maar hoe argeloos dit plan ook was, de uitvoering stuitte al dadelijk af op „principieele” bezwaren van christelijke ouders, die het een doodzonde vonden, dat hun spruiten op Palm-Zondag in een wereldschen stoet met muziek zouden rondtrekken en het evenmin over hun hart konden verkrijgen, dat hun kinderen zoo maar met „een roomschen palmtak” in een soort processie zouden rondgaan, zooals dat immers ook de kinderen deden van de R.K. vacantieschool „Licht en Lucht” met hun katholieke vriendje uit de parochie van „De Krijtberg”. Ook hier weer leidde de Nederlandsche ondeugd om allerlei schotjes in het openbare leven op te richten tot derving van veel onschuldige kindervreugd. Hierin kon nu het volkskundig Palmpaasch-onderzoek en vooral de carthographische methode der verbreiding van het gebruik allerlei wanbegrippen uit den weg ruimen.

Immers de Palmpaasch is in feite geen roomsche palmtak! De naam reeds is misleidend, want nergens worden in Nederland palmen in den Palmpaasch gebruikt, wèl groene buxus of taxus — in Oldenzaal, de Lutte en Denekamp spreekt men van een iebenbos —, ook wel bloeiende gagel — in Almelo de z. g. possumbessums, en dennengroen, o. a. te Rijssen, of een veel-vertakte vogeltjesboom als te Weert, dus altijd namaakpalmen, gelijk ook de Paus die zelfs in de Sint Pieter te Rome pleegt te wijden.

Deze palmwijding is lang niet overal aan den kerkelijken Palm-Zondag gebonden, want ook andere dagen vóór Paschen zijn daartoe uitverkoren, in het bijzonder Zondag-halfvasten (Laetare).



DE PALMPAASCHJESKAART VAN DR C. CATH. VAN DE GRAFT WIJST AAN DAT HET KERNGEBIED DER NEDERLANDSCHE PALMPAASCH LIGT IN DE OVERWEGEND PROTESTANTSCHE GEWESTEN DRENTE, OVERIJSEL EN GELDERLAND

Hetzelfde geldt voor het Palmpaaschje, dat bijv. in Geldrop op halfvasten aan de kinderen wordt gegeven in den vorm van een taai-taai-haantje met een versierd staartje, terwijl op Schouwen-Duiveland de zonderlinge aremstokjes als vervroegde Palmpaaschjes reeds op de z. g. strå-dagen in den vasten verschijnen.

Deze voor Nederland unieke aremstokjes worden door de jeugd rondgedragen op de strå-dagen. Dan trekken de boerenjongens op versierde paarden — de laatste jaren weer steeds meer — naar het strand in een volkskundig belangrijken lenterit. Ook verschijnen de aremstokjes weer op den laatsten Dinsdag van October ter gelegenheid van de Haamsteedsche koeienmarkt. Dit duidt erop, dat we in het aremstokje met zijn primitief deegpoppetje schrijlings gezeten op een broodvogeltje, een lente- en een herfstmei vereenigd vinden.

Dit alles levert het bewijsmateriaal om gerechten twijfel te koesteren, of de Palmpaasch in zijn oorsprong nu wel te aanvaarden is als een louter christelijk attribuut, teruggaande tot den intocht van Jezus in Jeruzalem.

Het volkskundig onderzoek naar de verbreiding van den Palmpaasch of het „haantje pik” heeft bevestigd, dat aan den naam een tweeledige beteekenis is toe te kennen. Palmpaasch duidt op het christelijk kultuskarakter, dat menigmaal nog wordt onderstreept in de toevoeging „gewijde”, „heilige” of „gezegende” palm. In tal van plaatsen kent men echter in het geheel niet de christelijke benaming, maar alleen de volksnaam van haantje pik, haantje, kukelhaantje, pikhaantje, pielhoeneke, stoethaantje, weitehennetje, zwaantje of kloek met kuikens, zooals bijv. de Palmpaasch te Gramsbergen heet.

Deze volksnamen duiden alle op de oorspronkelijke beteekenis van den Palmpaasch als Meitak, dus als levenssymbool — en van het broodvogeltje als zonnesymbool en dierlijk zinnebeeld van de vruchtbaarheid.

Een oppervlakkige beschouwing van het Palmpaaschkaartje, dat Mej. Dr C. Cath. van de Graft in 1910 samenstelde (zie afb. hierboven), wijst overduidelijk uit, dat het

kerngebied van den Nederlandschen Palmpaasch ligt in de overwegend protestante gewesten Drente, Overijssel en Gelderland, dus in ons Saksenland, dat we als de Westelijke peripherie mogen beschouwen van het groote Neder-Saksische kultuurgebied.

Duidelijk komt hier aan het licht, dat juist in het katholieke Brabant en Limburg maar zeer sporadisch en sterk gelocaliseerd het Palmpaaschje in een of anderen vorm voorkomt.

Wanneer we nu dit carthographisch onderzoek van 1910 vergelijken met de zeer uitgebreide kaarten, welke in de jaren van 1928 tot 1935 werden samengesteld in den Atlas der Duitsche Volkskunde, dan wordt daarin bevestigd, dat ook in Duitschland de geographische verbreiding van den Palmpaasch niet wordt gedekt door die van den roomsch-katholieken godsdienst. Integendeel! Juist in de evangelische gouwen van Midden- en Noord-Duitschland wordt de Palmpaasch in allerlei benamingen veel meer in eere gehouden dan bijv. in het katholieke Beieren of het Rijnland. In het laatste gebied treden echter de Sommertagstecken op, die vooral in den Pfalz aanleiding hebben gegeven tot vele zinrijke voorjaarsgebruiken. Heidelberg kent er op Zondag Laetare in den Sommertagommegang het Duitsche variant van den Nederlandschen Palmpaaschoptocht. Dit alles en nog veel meer zou men kunnen aanvoeren tegen de actie van de christelijke Jordaners contra hun roomsche buurtgenooten.

Maar toch moesten er jaren verloopen, voor dat 20ste eeuwsche Amsterdammers hun kinderen verlof gaven om met kukelhaantjes onder het zingen van het oude „Eikoerei"-liedeke, waarin zoo waar het roomsche „kyrie eleison" naklinkt, de nieuwe lente triomfantelijk rond te dragen langs de oude Amsterdamsche grachten.

Het is een der verdiensten geweest van de Afdeeling Amsterdam van het Algemeen Nederlandsch Verbond in 1936 eenheid te hebben gebracht in de pogingen van buurtcommissies om het Palmpaaschgebruik ook op de eilanden Kattenburg, Wittenburg en Oostenburg weer ingang te doen vinden, waarbij sterk is gewaakt om het karakter van het oude Amsterdamsche Palmpaaschje te behouden.

Zoo gelukte het, dat heele stoeten blijde kinderen — tot 1939 groeide ieder jaar het aantal deelnemers met duizenden — den lentemei omdroegen en Amsterdam naar het woord van den Palmpaasch-promotor Leonardus van den Broeke „weer een kleurigheid rijker is geworden." En wat ook iets zeide in den demo-liberalen tijd, door het werk van het A. N. V. werd het Amsterdamsche Palmpaaschfeest verheven uit de sectarische sfeer en den individualistischen arbeid van buurtorganisaties, waardoor deze uiting van Nederlandsche volkskultuur een wijderen en meer levenden zin mocht ontvangen.

Ook op de Amsterdamsche scholen drong de lente met de Palmpaaschpret door en zoo beleefde oud en jong zijn Palmpaaschvreugd, ondanks dat principiëele volkskundigen achter hun studeertafel gezeten zure ingezonden stukjes schreven over het feit, dat een door intellectueelen herleefde Palmpaasch toch nooit en te nimmer een echte Palmpaasch kan zijn.

Al is de gemoedswaarde van dergelijke groote-stadsneo-folkloristische Palmpaasch-ommegangen ook een andere dan die van het autochthone rondtrekken met een „hoantien op een stokkien" in de oude Drentsche Palmpaaschgebieden van Sleen, Oosterhesselen, Gees en Borger, het feit blijft, dat kalenderfeesten eeuwig hun waarde behouden en dat zij met iedere nieuwe lente voor iedere jonge generatie weer een nieuwen glans ontvangen tot vreugde van onze jeugd en tot heil van ons Nederlandsche volk.

Volkstum ist die Erfüllung eines Lebensgesetzes, die immer dem ewig Lebendigen dienen wird, Chauvinismus ist das Ergebnis einer Abstraktion, die im tiefsten Kerne unlebendig ist. Er ist auf das engste verwandt mit jenem Dogmatismus, der uns als übles Erbe einer hellenistischen Weltbürgerzivilisation aus der verfallenden Mittelmeerwelt überkommen ist — Ergebnis eines innerlich faulenden Machtgebildes, in dem sowohl Volkstümer wie Persönlichkeiten untergegangen und nur gestaltlose Massen übrig geblieben waren.

J. D. Plasmann: „Ehre ist Zwang genug"

DR D. BARTLING

VORM EN INHOUD DER KUNST

III

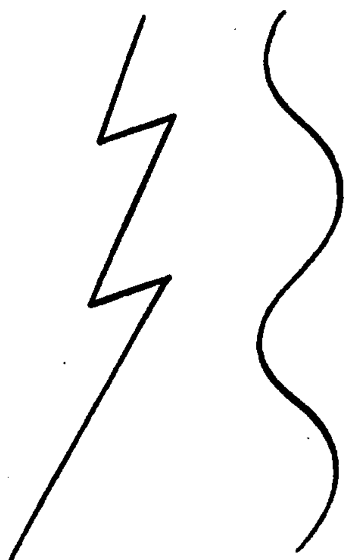
De drie dimensies van den vorm

Het principe der eenheid van vorm en inhoud, dat ons sedert Tachtig zoo vertrouwd is, laat nog vrij wat speelruimte tot verschillende interpretatie. Men heeft immers de eenheid in den vorm gezocht en den inhoud irrelevant geacht. Men heeft óók omgekeerd allen nadruk op het geestelijk gehalte gelegd en verlangt den vorm hierdoor bepaald te zien. Tusschen deze eenzijdige leuzen staat een bemiddelend standpunt dat vorm en inhoud ieder zijn relatieve zelfstandigheid laat.

Met de geschiedenis der kunsten komt deze opvatting het meest tot zijn recht. Hier vinden we immers herhaaldelijk fundamenteele veranderingen in de structuur van het geestesleven eener kultuur en daarmee van het gehalte der kunstwerken, die aanvankelijk slechts een zeer bescheiden invloed op de vormgeving hebben. Anderzijds zijn er ware revoluties van den vorm geweest, waarbij nog langen tijd het geestelijk gehalte nagenoeg ongewijzigd bleef. De eenheid van vorm en inhoud blijkt bij een blik op de historie ondanks de principieele correlatieviteit der beide momenten toch ruimte te laten voor een relatieve zelfstandigheid.

Zoo heeft het zin den vorm geïsoleerd in het oog te vatten en te ontdekken welke bewegingsmogelijkheden hij zelf bezit. Wij meenen dat deze mogelijkheden drie in getal zijn.

Ten eerste kunnen de vormen zich hetzij meer als aesthetische, hetzij meer als expressieve waarden realiseeren. *Vervolgens* kunnen vormen, hetzij meer in dienst der weergave optreden, hetzij meer abstract zich zelf in eigen waarde en wezen vertolken. *Ten slotte* kunnen vormen in de waarneming hetzij meer subjectief aanspreken, hetzij meer objectief zich laten gelden. Lichten we dit nader toe.



I. De vormen realiseeren aesthetische òf expressieve waarden.

We kunnen dit ons het eerste bewust maken aan enkelvoudige vorm-elementen; b.v. een paar lijnen, een paar muzikale thema's, een paar volumen of versregels, enz. Bezien we de hierneven afgebeelde zig-zaglijn, dan valt het *expressief* karakter direct op. We kunnen zulk een lijn beschrijven als bliksemend, schokkend, puntig, bijtend, stootend, stekend, staccato, enz. We verstaan zijn uitdrukkingskracht onmiddellijk in zijn verschijningsvorm. Men vergelijke de op blz. 188 gereproduceerde schilderij van El Greco, Toledo in onweer. Men ziet hoe de gang der hoofdlijnen dit stootend en bliksemend karakter uitdrukken en de sterke expressie van dit beeld verwerkelijken. De golflijn (door Hogarth zelfs het prototype van de schoone lijn genoemd) heeft een duidelijk aesthetisch karakter. Onze blik glijdt er gelijkmatig wiegend langs. We vinden hier veel meer een aanschouwelijke *eenheid*. Elk punt, elke berg en dal is voorbereid door de voorafgaande en bepaalt de kromming van de volgende. Een duidelijk zichtbare, enkelvoudige wet wijst haar haar gang. Beheerscht een dergelijke soepele golving de lijnen van een beeld, dan zal als regel blijken dat het kunstwerk op *schoonheid* is ingesteld, meer dan op expressieviteit. Men denke o. a. aan de zachtglooiende contouren van zooveel renaissance-tafereelen, aan de sixtijnsche madonna b.v. (Zie afb. blz. 188).

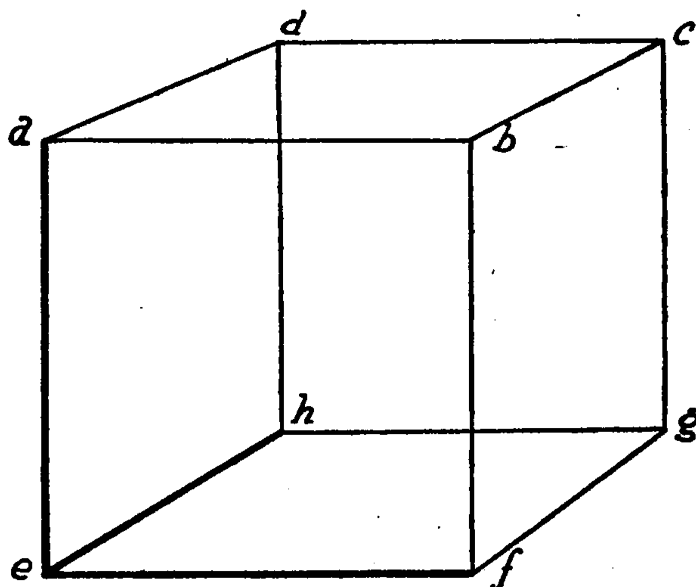
II. De vormen kunnen hetzij meer in dienst der weergave optreden, hetzij meer abstract zich zelf vertolken. Hoewel het niet moeilijk is dit voor muzikale vormen, voor volumen, voor de vormelementen der woordkunst aan te wijzen, is niettemin de schilderkunst de aangewezen illustratie voor deze vormmogelijkheden.

Immers de voorjongste periode der schilderkunst heeft ons een abstracte kunst gedemonstreerd, die ons nog maar al te goed in het geheugen ligt. Deze kunst had de relatie tot de weergevende functie volkomen verbroken. Zij wilde slechts de eigen taal der autonome vormen laten spreken. Bij de abstracte kunst van Van Doesburg en Mondriaan o. a. realiseeren deze vormen door hun evenwichts- en harmonieverhoudingen in hoofdzaak slechts aesthetische waarden. Veel van Kandinsky's werk en sommige doeken van Picasso werken daarentegen expressief. (Wij moeten er tusschen haakjes niet bij stilstaan hoe doodelijk vervelend onze musea zouden zijn indien de bewogen historie der schilderkunst nooit iets anders dan voorstellingslooze

schilderijen had voortgebracht!) Alle bewondering die de uitdrukkingskracht en schoonheid van zuivere vormen kan afdwingen, vergoedt niet hun leegheid aan leven.

Bij andere kunsten verschuiven zich de grenzen. Bij de muziek b. v. is een veel grootere mate van absoluutheid der vormen mogelijk. Bij de dichtkunst daarentegen weer minder. In elke kunst is echter de vormtaal gebonden aan een zin-pool, die den vorm uit de weergevende functie beteekenis verleent, en aan een wezenspool, die de autonome werking van den vorm zelf uitspreekt. Binnen dit gebied hebben de vormen echter alle speelruimte.

III. De derde dimensie van de bewegingsrichtingen van den vorm ligt tusschen de polen „objectief" en „subjectief". Er bestaat, gelijk bekend, een zekere *psychische* correctie van onze zintuigelijke waarnemingen in de richting naar het constante en objectieve. Onze geest corrigeert de grootte-waarnemingen van ons oog, zoodat ons b. v. menschen wat verder van ons verwijderd even groot schijnen als die dichterbij staan. De misvorming der proporties die we waarnemen bij een foto die van te dichtbij is opgenomen, ziet ons oog natuurlijk precies zoo. Onze geest laat ons echter dit misvormde zintuigenbeeld gecorrigeerd opvatten. Hetzelfde verschijnsel kunnen we ook gemakkelijk bij de kleur nagaan. Als we ons eens bewust rekenschap gaan geven hoe precies de kleur van een bepaald voorwerp is, b. v. een boekband bij de verschillende belichting; 's morgens als de zon in de kamer schijnt en er veel gereflecteerd licht is, op een mistigen November-dag met volkomen verspreid licht, bij direct electrisch licht of bij licht door een oranje kap gezeefd, enz., zullen we ons verbazen over de groote kleurverschillen; niettemin nemen we dezen boekband, wanneer we het voorwerp in onze dagelijksche levensruimte opvatten, *steeds* in de gelijke *locale* kleur waar. Niet anders staat het met de contouren der dingen, de volumen-vormen, met de geluiden, enz. In onzen onbevangen omgang met de dingen, zooals we hen in onze levensruimte ontmoeten en gebruiken, zien wij ze „objectief", dat wil zeggen zooals wij ze voorstellen min of meer constant te zijn, onafhankelijk van onze, van oogenblik tot oogenblik wisselende, zintuigelijke indrukken en met verrekening van hetgeen we omtrent hun beteekenis, gestalte, kleur, enz. weten.



„Subjectief" worden ons de vormen der dingen eerst, zoodra onze aandacht zich nadrukkelijk op den zintuigenlijken indruk vestigt.

Bij de taal doet zich een analoog verschijnsel voor. In de practijk des dagelijkschen levens genieten we als regel niet de taal qua taal, den klank en het rhythme der woorden, de taalmelodie en de associatieve sfeer enz., doch we vatten onmiddellijk de beteekenis op. Zoo kunnen we een mededeeling uit de courant precies reproduceeren zonder ons ook maar het geringste van den taalindruk te herinneren. De situatie bij de taal is echter veel gecompliceerder dan bij de zintuigelijke waarnemingen. Woorden wekken voorstellingen, die op hun beurt weer subjectief of objectief gegeven blijken. Zij kunnen directe impressies oproepen gelijk b. v. de impressionistische dichter tracht te bereiken, of meer objectief beschrijven met een voortdurend appèl op ons weten van de dingen.
Bovendien missen we de spanning van den boeienden strijd, die den weerbarstigen natuurvorm tot kunstzinnige functie moet brengen. De psychologische onmogelijkheid om bij de waarneming van een vlak vol vormelementen, waarin geen spoor van weergave het oog den weg wijst, tot duidelijk oriëntatie te komen, bewijst m. i. reeds voldoende dat hier de grenzen, die het wezen van een kunst zich zelf stelt, zijn overschreden. In elk geval blijft het een verdienste dezer werken, dat de eigenwaardigheid van den autonomen vorm even overtuigend blijkt, als de onmogelijkheid der verbreking van elke relatie tot de weergave!

Dit alles nu op de kunst toepassend, moeten we er nog rekening mee houden dat vooral ongeschoolde beschouwers zich ten aanzien van kunstvormen onwillekeurig verhouden als bij de waarneming. Men ziet de subjectief aangeduide dingen direct objectief, òf men weet er geen raad mee. De geschiedenis van de waardeering van het impressionisme in de schilderkunst, waarin immers de subjectieve vormen tot alleenheerschappij kwamen, verhaalt ons van eerste beschouwers die het werk niet verstonden, omdat zij de vormen niet verstonden; latere beschouwers, die van jongs af aan met impressionistische kunst waren opgevoed, misten weer het vermogen juist het impressieve op te merken, omdat zij als het ware de indrukken direct in het objectieve corrigeerden. Intusschen is de schilderkunst, als de kunst van ons voornaamste zintuig wel bij uitstek geschikt het verschil tusschen „subjectieve" en „objectieve" vormen te demontreeren.

De categorieën uit Wöfflin's bekend boek over de Kunstgeschichtliche Grundbegriffe berusten m. i. in laatste instantie op de genoemde onderscheiding, al past Wöfflin hen dan ook in de eerste plaats toe op het probleem der stijlontwikkeling in de nieuwere kunst. (Uit den aard der zaak is er een innige relatie tusschen de dimensies der vormen en de historische stijlen en kultuurperioden). De categorieën van het lineaire, het vlakke, den gesloten vorm, de veelheid en de klaarheid herkennen we direct als constitutief voor het „objectief" gezien beeld. Het schilderachtige, het diepe, de open vorm, de eenheid en

de onklaarheid daarentegen zijn typische kenmerken van dingen, die den „subjectieven" oogindruk grijpt. De overdracht van Wölfflin's categorieën op het gebied der litteratuur en der muziek, die eenerzijds zoo is toegejuicht en anderzijds ook ernstige bedenking opriep, laat zich uit onze fundamenteele onderscheiding tusschen „objectieve" en „subjectieve" vormen rechtvaardigen onder voorwaarde dat de grondbegrippen gemodificeerd worden volgens het verschillend opvattingsapparaat der kunsten. De overeenkomst tusschen de lineaire contour in de schilderkunst en de melodische lijn in de contrapuntische muziek, tusschen het schilderachtige met zijn vervloeienden omtrek en de harmonische klankkleureffecten treft ieder. Debussy en Monet zijn voor ons even verwant in hun vormentaal als Bach en Dürer.

Dus ook binnen het gebied van het subjectieve en objectieve hebben de vormen hun speelruimte.

Willen we nu de mogelijkheden der vormbewegingen overzien, dan kunnen we ons deze door gebruikmaking van de ruimtelijke figuur van den kubus het gemakkelijkste vertegenwoordigen. We moeten ons daarbij natuurlijk bewust blijven dat een dergelijk ruimtelijk schema niets meer beteekent dan voorstellingshulp. De drie afmetingen, de dikkere lijnen, stellen de dimensies voor.

De hoeken zijn de extreme gevallen. Alle overgangen liggen binnen deze ruimte. Stellen we ons voor dat op de lijn a—e de weergevende abstracte vorm beweegt, in de richting e—h de aesthetische expressieve vorm en in de richting e—f de „objectieve" en „subjectieve" vorm, dan vertegenwoordigt punt a kunstwerken met een maximum aan weergevenden, aesthetischen en „objectieven" vorm, enz.

In een volgend artikel willen we nu nagaan of inderdaad kunstwerken en stijlperioden zich naar dit schema voegen en welke kultureele voorwaarden verondersteld moeten worden wanneer een bepaalde voorkeur voor bepaalde vormcombinaties heerscht. Dit voert ons dan vanzelf over tot het probleem van den inhoud van de kunst.

HENDRIK LINDT

SWEELINCK

„BRUGGEHOOFD" IN DEN TIJD

Voor de Nederlandsche volksgemeenschap als geheel hebben de groote Nederlandsche componistenfiguren uit het verleden ondanks hun primaire beteekenis in de Europeesche muziekgeschiedenis evenveel, of juister: even weinig te zeggen als onze zeehelden. Zij vertegenwoordigen namen, waarop wij ons gaarne beroepen om te doen zien hoe groot wij wel waren en om te vergeten hoe klein wij geworden zijn, namen die hun hoogste rendement schijnen af te werpen bij een stadsuitbreiding, wanneer nieuwe buurten onder een verwanten noemer moeten worden gebracht. De activeerende kracht, die „historische figuren" voor het vereerende nageslacht pas werkelijk waardevol maakt, zoekt het grootste (dat is het afwachtende) deel van het Nederlandsche volk thans nog altijd evenmin bij Tromp als bij Sweelinck. En in één opzicht staan onze oude muzikanten zelfs bij de oude zeehelden achter: men komt gewoonlijk ook aan de kennis van hun n a m e n niet toe. Het zou een ondankbare taak worden, de goedvaderlandsche bewoners van een Cornelis Schuytstraat of een Okeghemstraat op de meest oppervlakkige kennis van onze groote componisten te toetsen.

Kan men op dit punt in redelijkheid verandering verwachten? Kunnen de Nederlandsche componisten, die eenmaal het karakter der Europeesche muziekgeschiedenis bepaalden, ooit nog activeerende krachten in het Nederlandsche kultuurleven worden, aansporingen niet slechts voor hedendaagsche toonkunstenaars, maar ook voor hedendaagsche luisteraars naar muziek?

Het is in ander verband („Toets der toonkunst", De Schouw van Januari 1943, blz. 34 e.v.) hier al ontwikkeld: er drukt een noodlot op de kansen der oude Nederlandsche muziek voor onzen tijd. De huidige muziekpraktijk gaat, door oorzaken die op zichzelf een zorgvuldige studie waard zijn, niet verder terug dan Bach en zijn onmiddellijke voorgangers, tot de achttiende eeuw derhalve. Maar de laatste grootmeester van onze oude muziek, Jan Pieterszoon Sweelinck, was al in 1621 in de Oude Kerk te Amsterdam bijgezet. Daarmee velde de tijd een vonnis. Over onze oude componisten spréékt men wellicht soms, men hóórt ze vrijwel nimmer.

Wie voor zich den weg naar die oude schatten gevonden heeft, kan er kwalijk in berusten, dat ze voor de Nederlandsche volksgemeenschap als geheel „groote onbekenden" zouden blijven.

B. van den Sigtenhorst Meijer, de geestdriftige vereerder van Sweelinck, gelooft in dit verband aan een soort vrijwillige scholing, die den muziekvriend door luisteren weer vertrouwd zou maken met de zestiende-eeuwsche polyfonie. Het denkbeeld lijkt mij een illusie. Ook door het meest bereidwillige luisteren zal bijvoorbeeld de gamelan geen factor in ons eigen kultuurleven worden. Men kan slechts

nader komen tot een vergeten stijl, wanneer het besef der eigenaard weer put uit dezelfde krachten die destijds kultuurscheppend werkten. Anders gezegd: Nederland zal slechts den weg naar Sweelinck en de grooten vóór hem terugvinden, wanneer het den weg hervindt naar de wezenskenmerken, die geheel de volksgemeenschap van toen bepaalden.

stijlperioden, tusschen de periode ook die wij in onze concertzalen thans niet meer, en de periode die wij nog wèl met regelmatige uitvoeringen gedenken. Zoo zal derhalve Sweelinck omgekeerd het „bruggehoofd" worden bij de herovering van verloren kultuurwaarden, een uitvalspost vanwaar de Nederlandsche volksaard doordringen kan en moet in haar beste wezensuitingen. Proef op de



Voor wie ook de ontwikkeling van onzen eigen tijd in den historischen stroom der dingen opgenomen zien, is daarmee méér hoop op een actualiseeren der oude muzikale waarden gegeven dan ooit te putten valt uit het particuliere scholingsinitiatief dat B. van den Sigtenhorst Meijer aanbeveelt. De veelstemmigheid (polyfonie) als muzikale stijl is een typische uiting van het Noordras. Het is geen toeval, dat zij haar historischen opbloei juist in Nederland, met zijn sterk domineerende Noordras-kwaliteiten, heeft gevonden. Deze stellingen kunnen hun bewijs door de onvermijdelijkheid van een technische terminologie slechts in het kader van een muzikaal vak-tijdschrift krijgen. Maar wie ze hier voorloopig als waarschijnlijkheid aanvaarden wil, begrijpt waarom bezinning op de Noordraskwaliteiten van de Nederlandsche volksgemeenschap in onze dagen allengs automatisch ook de veelstemmigheid (polyfonie) in de muziek zal actualiseeren en op den duur nader brengen moet tot de vergeten grooten van eeuwen her. Niet als stoffige antiquiteiten-drift maar als logische factor in de her-ontdekking van het eigen wezen.

Daarbij staat de figuur van Sweelinck bovenaan op de lijst. Niet eens zoozeer om zijn intrinsieke waarde, die overigens waarlijk groot genoeg is. Maar om het feit, dat Sweelinck muziekhistorisch de brug sloeg tusschen twee som, dat het hierbij niet gaat om kunstmatige renaissancepogingen maar om levend besef, vindt men in het feit, dat de moderne Nederlandsche muziek zich reeds sterk in de richting van een nieuwe veelstemmigheid bewoog, toen het parool van bezinning op den eigen aard nog nauwelijks of niet dan schuchter was aangeheven.

Sweelinck's plaats op de grens van twee stijlperioden vindt men in elke algemeene muziekgeschiedenis genoemd. Maar onopgemerkt, althans onvermeld bleef de *sociale* brug, die Sweelinck hielp slaan. De brug die de muziekbeoefening zelve in Nederland redde en overbracht van het ééne tijdvak in het andere, die onze muzikale kultuur voor nieuwe geslachten bewaarde op het oogenblik, dat revolutionnaire stormen haar doodelijk bedreigden. Een kleurige episode uit onze kultuurgeschiedenis herleeft, als wij ons de moeite gunnen, daarbij eens stil te blijven staan.

Jan Pieterszoon Sweelinck ontleende zijn familienaam aan moederszijde. Elsken „Sweling" was de dochter van den Deventer stads-chirurgijn Jan Zwelinck (over eenheid in de spelling van eigennamen, braken doop- en trouwregisters zich destijds niet zoozeer het hoofd !), van wien op dit oogenblik in het Rijnland nog welvarende nakomelingen zijn aan te wijzen. De afkomst van Sweelinck's vader ligt in het duister. Peter Swybertszoon en Elsken Sweling trouwden in Deventer, waar ook vier jaar later Jan Pieterszoon geboren wordt: in 1562.

Het is op den drempel van een bewogen tijd. Want in 1566 brengt de beeldenstorm de Nederlanden in opwinding. Sweelinck's ouders moeten persoonlijk hevig door de gebeurtenissen gegrepen zijn, al bezitten wij daarvoor niet de uiterlijke bewijzen. Zij waren katholiek en juist in het jaar 1566 of kort tevoren uit Deventer naar Amsterdam verhuisd, waar 's componisten broer Gerrit (schilder van het eenige goede portret dat wij van Sweelinck bezitten) geboren werd. De vader, Peter Swybertszoon, betrok in de Lange Niezel het huis „In de groeniger toren", dat in beslag genomen was in verband met de voortvluchtigheid van den klaarblijkelijk in de godsdienstige en politieke onlusten van die dagen betrokken eigenaar.

Vijftien jaar is Sweelinck als hij organist wordt van de Oude Kerk. Dat hij in die jaren nog katholiek was, valt niet te betwijfelen. Maar nauwelijks een jaar later slaan de golven van het tijdgebeuren andermaal hoog op. Den 26en Mei 1578 ziet het katholieke stadsbestuur zich gearresteerd, op zolderschuiten het Damrak afgevaren en buiten de stad gebracht. Amsterdam was „om" en koos definitief partij tegen de Spanjaarden.

Is Sweelinck in dienzelfden tijd tot de hervorming overgegaan? Wij vinden zelfs niet met documenten gestaafd, dat hij ooit anders dan katholiek was. En toch heeft de componist zèlf voor een bewijs gezorgd, dat geen muziekgevoelig mensch kan misverstaan: zijn grandiooze toonzetting van alle honderdvijftig calvinistische psalmen, een monument van polyfone compositiekunst, dat hem van zijn 42ste tot zijn 59ste levensjaar bezighield. Wonderlijk genoeg verschijnen de eerste van deze psalmen anoniem. Waarom? Wij weten het niet. Maar al is de veronderstelling bij mijn weten nog niet eerder gemaakt: zou het niet kunnen zijn omdat Sweelinck op dat oogenblik innerlijk wél, uiterlijk echter nog niet met de katholieke kerk gebroken had ? Wij in onzen eigen tijd, vol weifeling, vijandige reacties in den naasten familiekring en innerlijke verscheurdheid bij nieuwe inzichten, kunnen ons in zulk een mogelijkheid beter verplaatsen dan een vorige generatie dat vermocht. In elk geval was Sweelinck geen extremist, geen fel partijman in de tegenstellingen van zijn tijd. Hij blijkt ook hier: een brug, die geleidelijk van den eenen naar den anderen oever leidt.

Of men Sweelinck's overgang naar het calvinisme rond het jaar 1604 stelt of reeds jaren er voor, hij bleef in elk geval na het revolutionneerende jaar 1578 nog eenigen of geruimen tijd katholiek organist in de inmiddels protestantsch geworden Oude Kerk. Juist deze naar onze opvattingen vreemde situatie, maakte het Sweelinck mogelijk een muziekpraktijk te redden, waarvan het beste deel in de twee volgende eeuwen althans nog iets van een Nederlandsche muziektraditie handhaven zou.

Over drie gebieden lag in de zeventiende eeuw ons muziekleven verdeeld: er was een vrij intensieve huismuziek, de arbeid van de „stadsspeellieden" (voortreffelijke muzikanten, die in stedelijken dienst aan alle officiëele gebeurtenissen luister moesten bijzetten) leefde als krachtige uiting van het gemeenschapsbesef, de hoog ontwikkelde kerkmuziek vond in de goed-geoefende koren en de beste organisten van die dagen de mogelijkheid voor een verwezenlijking van de moeilijkste polyfone opgaven. Pas in de achttiende eeuw zouden de groepeeringen van muziekdilettanten allengs het aanzien geven aan het openbare concert. In de zeventiende eeuw zijn ze naar hun wezen nog deel van de huismuziek-beoefening. „Openbare muziekuitvoeringen" waren derhalve vrijwel uitsluitend te vinden in de kerken. Want ook de hooggeschatte bezigheid der stadsspeellieden was minder *muziek*-belevenis dan *gemeenschaps*-belevenis, meer gekoppeld aan het lot van de stad dan aan het gemoed van de stedelingen.

Dan komt als een revolutionnaire golf het calvinisme en bant met alle sieraden en beelden ook de muziek uit de kerk. En het voert den strijd tegen slechte en goede muziek zóó radicaal, dat ons volkslied er vrijwel aan bezwijkt, onze kunstmuziek ternauwernood iets van het veege lijf kan redden. Maar juist dat beetje wordt ten slotte beslissend voor het voortbestaan. Een geweldige polemiek breekt los. Ontelbaar is het aantal schotschriften vóór en tegen de orgelmuziek in de kerken. Nog twintig jaar na Sweelinck's dood publiceert Constantijn Huijgens (zelf verdienstelijk muziek-beoefenaar en dilettant-componist) zijn „Ghebruik en onghebruik van het orgel", waarin hij wèl pleit voor orgelbegeleiding van den zang der kerkelijke gemeente, maar tegen het zelfstandige orgelspel, „het stomme geschal der pijpen", de absolute muziek, ook toen reeds gelijk in onze dagen het gemakkelijkst te benaderen deel van Sweelinck's muzikale erfenis.

Bij al dat tumult werd het „openbare concert", gebannen als het was uit den kerkelijken dienst, door de stadsbesturen gered. Voortaan speelde het orgel niet meer tijdens den dienst, maar er vóór en er na tot vermaak en ontspanning van de burgerij. En de organist was stedelijk functionaris geworden. Men kan uit deze stedelijke orgelbespelingen, die spoedig in tal van steden gebruik werden, gemakkelijk afleiden hoezeer de al te radicale calvinistische tendenzen botsten op het muzikale instinct van de massa. Zou het anders mogelijk zijn geweest, dat de geloovige gemeente na afloop van den dienst in de kerk toeven bleef om de „verfoeilijke" orgelklanken van stadswege te genieten? Zou het mogelijk zijn geweest, dat in dien tijd van scherpste tegenstellingen goede calvinisten luisterden naar een katholieken organist?

Het is natuurlijk onjuist, dat het aldus handhaven van een openbare muziekpraktijk Sweelinck's rechtstreeksche en uitsluitende verdienste zou zijn. Maar van de mate waarin de muziek op het kritieke oogenblik ondanks alle geschillen en verschillen, haar greep op de massa der burgerij behield, heeft het afgehangen, of de stadsbesturen zich (vaak in harden strijd met de kerkelijke waardigheidsbekleeders) wilden inspannen een openbare muziekpraktijk in de kerken te handhaven. En op dit ééne punt bestaat geen twijfel; de figuur van Jan Pieterszoon Sweelinck vertegenwoordigde een muzikale mythe, waartegen ook het botste purisme tevergeefs aanstormde. De man, die tot ver uit de Duitsche landen leerlingen trok en die deswege „de Duitsche organistenmaker" werd genoemd, trok ook in drommen de muziekgevoelige Nederlandsche burgerij en redde een beslissend deel van de Nederlandsche muziek-tradities door de pure macht van zijn kunst. Nimmer door concessies aan den kwaden smaak. Dat moet hier nadrukkelijk worden beklemtoond. Want in Sweelinck's dagen ontbrak het op muzikaal terrein aan verwordingsverschijnselen niet en wanneer het vroege calvinisme ook ten onrechte generaliseerde, het was allerminst zonder reden, dat het in vele vermeend-muzikale klanken innerlijk bederf aanwees.

De tijd van Sweelinck's grootsten roem valt samen met de bewustwording der Nederlanden. Het zijn de jaren vóór en tijdens het Twaalfjarig Bestand, waarvan de componist het einde slechts weinige maanden overleefde. Zulke jaren moesten ook voor het gezag der kunsten belangrijk zijn; ze werden voor de muzikale praktijk beslissend. Op zichzelf kon de muziek met haar vluchtige wezen den opkomenden Nederlandschen koopmansadel natuurlijk minder boeien dan de schilderkunst, waarmee men immers zijn woning sieren kon en de dichtkunst, die op gezette tijden en in duidelijk-verstaanbare taal een brallend lof-rijm leverde. Maar de nuchtere koopman had voldoenden zin voor het „kwaliteits-product" om een kunst te achten die gelijk het orgelspel van Sweelinck in verre landen vereerders tot een pelgrimstocht naar Amsterdam vermocht te brengen. Toen Jan Pieterszoon Sweelinck in 1621 de oogen sloot, was het pleit in feite gewonnen. Ook in de calvinistische kerken werd het orgel niet afgebroken en de muziek was een respectabele kunst gebleven, al zou ze vooreerst in Nederland ook slechts componisten van het tweede en derde plan kennen.

De prille opbloei van Vondel's dichterschap vond reeds een beroemden Sweelinck. Dat verklaart, waarom het lijkdicht van den prins onzer dichters voor den „Phoenix der Musijcke" voor ons gevoel wat in gemeenplaatsen verstrikt blijft. Maar wanneer Joost van den Vondel in 1652, dus ruim dertig jaar later, rouwt over den dood van Sweelinck's zoon Dirk, die zijn vader als organist in de Oude Kerk opvolgde en die als uitvoerend kunstenaar diens roem evenaarde, vinden wij in de plastische uitbeelding den grooten Jan Pieterszoon terug.

Hoe juichte 't hart van oude en jongen,
Wanneer sijn vingers ongedwongen
Op noten en op stecken sprongen!

Gestoelten noch gepropte bancken
Niet langer Zwelings kunst bedancken,
Voor zijn verquickende avont-klancken.

Zoo was het ook in de beslissende jaren, toen Jan Pieterszoon Sweelinck na den protestantschen dienst de Nederlandsche muziek verdedigde voor het Nederlandsche volk, dat op „gepropte bancken" nableef voor zijn kunst. Trouwens, Vondel vat in zijn lof voor Dirk Sweelinck „grootvaêr, zoon en vader" (ook de oude Peter Swybertszoon was organist geweest) nadrukkelijk samen.

Voor Dirk Sweelinck en zijn tijd vroeg de muziek als eerbiedwaardige kunst geen verdediging meer. Dirk was opgenomen in den Muiderkring. En bij het bezoek van Maria de Medicis aan Amsterdam musiceert hij met de zingende „Joffrouw Tesselschade" voor de hooge gaste. Dat beteekende heel wat voor ons van maecenaten en vorstenhoven gespeende vaderland.

Zullen ook in de twintigste eeuw nog andermaal „gepropte bancken" luisteren naar Sweelinck's muzikale nalatenschap ? Het zal slechts mogelijk zijn wanneer de Nederlandsche mensch het Nederlandsche wezen weer wil verstaan.

Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahen, es ist dennoch das Schöne, das Wahre! Es ist nicht draussen, da sucht es der Tor, Es ist in dir, du bringst es ewig hervor!

SCHILLER

DR H. ROOS

DE KULTUURVORMENDE EN KULTUURBESCHERMENDE TAAK VAN DE GEMEENTE

De band tusschen kultuur en politiek is zeer nauw; zoo nauw, dat zij kinderen van dezelfde ouders zijn genoemd, met verwante trekken en sprekende gelijkenis. Daarvoor kunnen talrijke bewijzen worden aangehaald.

Beperken wij ons daartoe tot de Nederlandsche geschiedenis, dan leert deze, dat dit parallellisme niet alleen den aard betreft, maar ook de kracht van kultuur en politiek. In de geschiedenis wisselden hoogtepunten met tijden van diep verval. Wanneer wij staatkundig wat beteekenden en tot politieke daden kwamen, ging dit gepaard met een sterke, levende kultuur. Zoo beleefden wij onze gouden eeuw. Toen wij, na de Engelsche oorlogen, uit zelfgenoegzaamheid onzen troost zochten in een staatkundig evenwicht in Europa, gingen wij, daarbij aansluitend, kultureel klein denken. De Jan Salie geest was over ons gekomen.



Onder invloed van den huidigen oorlog is Nederland in de laatste jaren op een nieuwe kultuurtaak gewezen: op Nederlandsche manier Europeesch te denken, omdat wij niet alleen Nederlanders maar ook Europeanen zijn. Het ontstaan eener nieuwe nationale mythe vraagt om een gewijzigde houding.

De oprichting van een departement van volksvoorlichting en kunsten was de uiting van de bewustwording van de kultureele taak, die de overheid heeft. Wat voor den staat geldt op ruimer terrein, is plicht voor de gemeente op beperkt en plaatselijk gebied. De gemeente heeft een eigen kultuurvormende en kultuurbeschermende taak. Zij wenscht „het volk en de kunstenaars, die uit dit volk voortkomen, in een wederkeerig begrijpen en in de grootst mogelijke harmonie de gelegenheid te geven, zich zoo te ontwikkelen, dat datgene bereikt wordt, dat het kostbaarste bezit van ons allen beteekent: kultuur". De gemeente Rotterdam belichaamde dezen wensch in een dienst van kultureele zaken, terwijl de Nederlandsche Kultuurkamer overging tot de instelling van het Instituut der gewestelijke bureau's.

De voormalige democratische overheid beperkte zich tot het geven van geldelijken steun in bepaalde gevallen en liet verder alles over aan het particulier initiatief. Kunst was geen regeeringszaak.

Het nationaal-socialisme huldigt een andere opvatting. Kultuur is geen privé-aangelegenheid, maar een openbare verplichting. De overheid moet niet alleen steunen, maar bovendien een zekere contrôle uitoefenen en voor alles leiding geven; zij heeft rechten en plichten tegenover de kultuur.



Over welke mogelijkheden beschikt nu het gemeentebestuur, om de volkskultuur te stimuleeren en om een positieve kultuurpolitiek te voeren ?

Het gemeentebestuur moet, in alle daarvoor in aanmerking komende gevallen, zijn opdrachten geven volgens bepaalde kultuurpolitieke beginselen. Dit is een dwingende eisch. Niets is erger dan beginselloosheid. Er moet een grootsche gedachte achterstaan, een scheppende kracht. Vroeger gaven meermalen materieele factoren den doorslag; de kunst was dan meer een aangelegenheid van kunstkenners dan van kunstenaars; de kunstwerken werden als waardepapieren verhandeld. Thans moeten de kunsten in een bepaalde richting gestuwd worden; als kunstenaar aanvaardt de gemeente de aangeslotenen bij de Kultuurkamer en haar zes gilden.

De gemeente behoort bij bepaalde nieuwe bouwwerken deze kunstenaars in te schakelen en het oude stadsbeeld te beschermen. In sommige gevallen, zooals na den oorlog in Rotterdam, Middelburg, Rhenen, kan van een directe staatsbemoeiïng worden gesproken. Maar het gemeentebestuur voelt zich mede verantwoordelijk voor de vorming van een volkschen bouwstijl. Daardoor neemt de stedebouw een belangrijk aandeel in de positieve kultuurpolitiek der gemeente; beeldhouwkunst en schilderkunst sluiten zich dan waardig bij de architectuur aan. Ook voor de verfraaiïng o. a. van scholen, bibliotheken, ziekenhuizen, tramremises, cantine's van gemeentepersoneel of schaftlokalen geeft de gemeente haar opdrachten, teneinde de

volkskultuur te stimuleeren. Daarnaast blijft er voldoende plaats voor vrije beeldhouwkunst in parken en plantsoenen, waarbij het kunstwerk met de natuur een harmonisch geheel moet vormen. Voor versiering van stadspleinen blijft nog zeer veel te doen en op kleiner terrein kunnen voetstukken voor vlaggemasten, bovenlichten van winkelpanden, wegwijzers en affiches tal van jonge kunstenaars doen wedijveren voor een schoon doel.

Bij het houden van plaatselijke schilderijententoonstellingen en kunstweken trede het gemeentebestuur regelend op. Het is niet noodig en ook niet altijd gewenscht daar museumzalen voor beschikbaar te stellen. In bepaalde stadswijken kunnen schoolgebouwen, tijdens de vacantieweken, uitstekende diensten bewijzen; elders kan het zijn nut hebben de kunst te brengen aan de arbeiders in fabrieken en werkplaatsen, terwijl sommige stadsgedeelten zich bijzonder leenen voor exposities in de open lucht.

Muziek is de volkskunst bij uitnemendheid. Hierbij mag niet worden vergeten, dat groote scheppende daden uitgaan van persoonlijkheden. De persoonlijkheid is echter, in tegenstelling met vroegere opvattingen, ten nauwste verbonden met de bloedgemeenschap van een volk. Zij is daar als het ware de bekroning van. De passie, waaruit een groot werk geboren wordt, moet overeenstemmen met het innerlijk wezen van den toehoorder en genieter. Het gaat er om, de krachten op te sporen, die aan de schepping van een kunstwerk voorafgingen. Reeds meerdere malen is opgemerkt, dat kunst en kultuur geen warenhuisartikelen zijn en nooit door de massa zullen worden gewaardeerd.

De kultuurvormende taak van de gemeente behoort zich te bewegen in de richting van de weinigen, die de groote persoonlijkheden innerlijk doorleefd hebben. De muziekuitvoering in kleinen kring staat daarom boven de zoogenaamde volksconcerten in groote zalen. Bijeengebracht moeten slechts worden zij, die muzikaal dezelfde belevingen hebben. De ontwikkeling, ook in de kunst, gaat van den mensch uit. Daarom moeten wij beginnen met de warme belangstelling voor muziek bij de jeugd aan te kweeken. De eisch van algemeen vormend muziekonderwijs voor de schooljeugd mag zeker worden gesteld.

Schrijvers en dichters moeten volksch worden, deel hebben aan de omwenteling onzer dagen. De Ilias, het Nibelungenlied blijven lichtende historische voorbeelden. Het weergeven van het nauwkeurig feitenmateriaal is geen doel op zich zelf, wèl het verwijzen naar toekomstproblemen. Hoe moet de Nederlander zijn, wanneer het noodlot over zijn volk losbreekt, opdat hij de jeugd tot voorbeeld strekke?

Het Nederlandsche boek moet in staat zijn de rust tusschen de arbeidsuren behoorlijk te vullen en de noodige krachten te geven voor den strijd van allen dag. De gemeentebibliotheken moeten er door behoorlijke selectie voor zorgen, dat de concurrentie van radio en film voor het goede boek niet doodelijk is. Schoolbibliotheken kunnen er het hunne toe bijdragen, de liefde voor het boek bij de jeugd te wekken. Van ambtenaren, onderwijzers en opvoeders kan een invloed ten goede uitgaan. Toezicht op etalages van boekenwinkels en op particuliere bibliotheken is daarnaast gewenscht. Schrijvers en dichters voelen zich door die maatregelen aangespoord. Wanneer zij weten, weerklank te vinden, wordt hun scheppingskracht geprikkeld of vergroot.

De belangrijke gebeurtenissen van onzen tijd vragen om een dichterlijke uitbeelding en verklaring. Het boek worde zoodoende eerst recht de bemiddelaar tusschen de dichtkunst en het leven.

De tooneelschrijfkunst neemt een afzonderlijke en belangrijke plaats in. Na Vondel hebben wij geen eigen groot tooneel meer gekend. Ook deze kunst moet gestimuleerd worden en vooral moet de diepe kloof worden overbrugd, die er tusschen tooneel en volk in den huidigen tijd bestaat, omdat elk verbindend element ontbreekt. Met Nederlands plaats in een Germaansch Europa rijzen nieuwe mogelijkheden voor den tooneelschrijver en daardoor ook voor de tooneelspelers en voor het publiek.

Ook zuiver locale gebeurtenissen spelen hierbij natuurlijk een rol.

Er is een tijd geweest, dat de groote gemeenten hun eigen tooneelgezelschap hadden en er een band ontstond. Veel is door verbrokkeling van krachten bedorven. De begeerte naar het leiderschap was niet in overeenstemming met de competentie. Film en radio vervreemdden velen van het tooneel. Ook zonder eigen tooneelgezelschap moet het gemeentebestuur invloed uitoefenen op de keuze der te geven voorstellingen in zijn schouwburgen. Voor het schooltooneel spreekt dit van zelf; de jeugd wordt daardoor nader tot het tooneel gebracht.

Studentengezelschappen zouden nuttig werk kunnen verrichten. Het leekenspel wordt terecht een onmisbaar element van volkskultuur genoemd.

Ten aanzien van den gezelschapsdans heeft de gemeente eveneens een taak te vervullen. Lichamelijke opvoeding, jeugdbeweging, sport en dans zijn zeer nauw met elkander verbonden. Door de jeugd kunnen zij het geheele volk vernieuwen. Daarom moet de ordening geschieden in den geest van het nationaal-socialisme en moet geweerd worden wat daarmede in strijd is. Het gemeentelijk toezicht op dans-instituten moet zeer scherp zijn. Door den dans drong reeds veel vreemd gif in ons volk door. Bij het streven der lichamelijke opvoeding en der sport naar een gezonden geest in een gezond lichaam, sluit zich de dans aan met zijn streven naar een stijlvolle houding van dat lichaam.

Evenals door haar liederen, kan de jeugdbeweging natuurlijk ook door haar dansen een invloed ten goede uitoefenen.

Immers, de belangstelling voor volksliederen leidt met innerlijke noodzaak naar een grootere interesse voor volksdansen.

In Drenthe, Friesland, Overijssel, Gelderland en Zeeland is op het gebied van de volksdans veel met zorg ver-

zameld en uitgegeven in talrijke dansbundels. Dit alles staat in nauw verband met de feestkultuur in het algemeen.

Hier ligt een ruim arbeidsterrein braak; het volk moet leeren hoe het feest behoort te vieren. Het geven van leiding is hierbij even onmisbaar, als bij het vormgeven aan den vrijen tijd op een wijze, die zinvol is. Dit alles moet geleerd worden en het is de taak der overheid hiervoor richtlijnen te geven en het initiatief van enkelingen te ordenen.

Dan zal uit ons aller arbeid en inspanning een jong geslacht groeien, waarover we ons niet meer behoeven te schamen.

Gevallen Krijger

Al smart is ten leste geslecht.
Nog eens rijs ik recht

voor God, mijn helwit banier:
Ik was een trouw soldenier.

Ik schutte mijn droom: mijn land.
Nog pijnt het rapier in mijn hand

waarmee ik velde den vijand te veld.
Held, neem aan mij als held!

Dorpen heb ik gedood en verbrand,
uw klokken luidden het hart van mijn land.

Ik weet niet of ik die anderen beviel.
Ik was alleen trouw. Trekt dat mijn ziel

tot u op, hecht het wat licht aan uw vaan
die ik reeds blauw van sterren zie staan?

Wat is daarginds voor kobalten rivier?
dat vreemde beweeg? Wuivend wier?

Mijn lijf is een ruigte van wonden.
Traag trekken de stonden

voorbij. Mijn bloed verstroomt aan de akkers.
Straks slaap ik stil naast mijn makkers

met de kleine dieren der aarde tezaam.
De verten ruischen, verwischt onze naam

aan het nooit welkend wit van ons land.
Ja, ik kom. Ik kom. Hier is mijn hand.

O, aan de einders dat stille geruchten
van lammeren, reeën; en niets meer te duchten...

Al smart is geslecht.
Nog eens rijs ik recht:

O God! O, helwit banier!
Ik sterf. Een trouw soldenier.

George de Sévooy

D. WOUTERS

HET NEDERLANDSCHE STRAATLIED

II

Steeds komt men bij de studie van het straatlied voor verrassingen te staan. Bij het samenstellen van mijn bundel *Geestelijke liederen* (*des Soudaens dochterken* is op de Veluwe nog bekend in een verkorte lezing; van Willem de Mérode, die te Eerbeek woonde, ontving ik eens een uit den volksmond door hem genoteerde lezing ervan) kwam ik tot de ontdekking dat door middel van het straatvers in de achttiende eeuw propaganda voor den Roomschen godsdienst werd gevoerd. Merkwaardigerwijs is dit tot heden onbekend. Het zijn mirakelliederen, o. a. een van *Piet de Vuyle Buyl*, over het houden van een zgn. zwarte mis te Breda; een over een dominee te Sas van Gent, die den duivel niet kon uitbannen, waartoe toen verdreven Minderbroeders van elders werden te hulp geroepen; een over een Amsterdamschen mennistenzoon, die Roomsch werd. [1]) Deze liederen dragen ter dege het stempel van achtertraplectuur, en toch ..... geven ze een nieuwen kijk op het geestesleven der z.g. smalle gemeente in de zeven provinciën; want deze verzen — ze moesten hun kost toch opbrengen — werden gevent en dus gekocht.

Een zeer geliefd lied was dat van *Ridder Eduard en zijn Lina:*

„In het lommer van 't prieeltje
Zaten samen hand aan hand,
Ridder Eduard en zijn Lina,
Sloten daar een huwlijksband.

Toen sprak Eduard tot zijn Lina:
Kies geen ander aan uw zij;
Eer die rozen tweemaal bloeien
Zal ik weder bij u zijn!

En die twee jaar zijn verloopen.
Eer de roos haar knoppen brak,
Toen trad Eduard in 't prieeltje,
Waar hij eens met Lina zat.

Maar wie vond hij daar begraven?
Ach, wat stond er op dien steen?
In het marmer stond geschreven:
Hier rust Lina gansch alleen.

Toen trad Eduard in het klooster,
Deed zijn hoed en mantel af,
Eeuwig treurt hij om zijn Lina,
Tot hij rust bij haar in 't graf."

Als wij nu op zulk dichtwerk neerzien en wij leggen er naast de *Jose* van Beets of *'t Meisje van Egmond* van den Kennemer bard, dan bemerken we toch dat de gedichten dier kultureele dichters wel zeer nauw verwant aan het straatvers zijn:

„Niet om de roode rozen
Die in den slottuin staan,
Niet om de nachtegalen,
Die in de lommer slaan,

Maar om den blonden ruiter,
Die met heer Willems stoet
Naar Staden is getogen,
Vol hoogen, fieren moed.

En die mij zwoer te komen,
Om niet weer heen te gaan,
Wanneer de linden bloeien,
De nachtegalen slaan."

'tGaat bij Hofdijk andersom. De minnaar sneuvelt, maar 't eindigt ten slotte weer op gelijke wijze:

„Droeg hij mij trouwe liefde
Tot aan zijn jongsten stond,
Heeft hij mij dat bezworen
Met zijn verstijfden mond,

Zoo wil ik niet meer scheiden
Van 't graf, waarin hij rust,
Tot bij mijn jongsten adem
Zijn bleeke geest mij kust.

Zoo wil ik blijven treuren
Aan 't eenzaam lijkgesteent,
Tot boven lucht en sterren
De hemel ons vereent."

't Is ook „aandoenelijk" en Hofdijk zou als straatzanger zeker zijn broodje verdiend hebben. Zulke overdreven sentimenten vindt men overal in het straatlied. De griezel bij het avontuur-verhaal, de traan en snik bij het lijden van een weesje, een verlaten vrouw, een verraden geliefde, ze komen overvloedig voor; het heimwee naar de weldadige rust in een hutje bij de zee, 't heeft de voorkeur in de „rampwoestijn" die onze samenleving is.

Het boven aangehaalde lied van *Ridder Eduard* was naar het Duitsch, al vermeldde de dichter het niet. Mijn lettervriend, Dr J. P. Koepp [2]), schreef een studie — waarbij ik hem kon ter zijde staan — over *Deutsche Volkslieder in den Niederlanden von 1750 bis zur Gegenwart* [3]); wij vonden er een honderddertigtal. De vertalers sprongen soms zeer raar met het oorspronkelijke om. Daar is bij voorbeeld het lied van *Den gefopten boer;* zoo bij de lezing geeft het den indruk van een oorspronkelijk Nederlandsch vers:

„Komt er de man zeer laat naar huis
Ja laat komt hij naar huis."

Dat komt natuurlijk niet te pas en de gevolgen er van zijn eigen schuld.

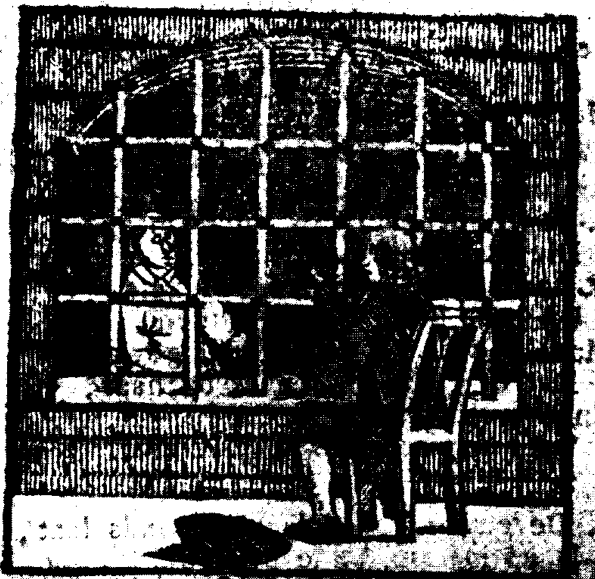
„Dan komt hij op zijn kamer.
Een vreemde hoed ziet hij.
Wie zijn hoed is dat, wie zijn hoed is dat,
Wie zijn hoed kan dat toch zijn?
Och man, dat is een kamerpot,
Heeft uw moeder gestuurd aan mijn.
Ik heb de wereld rondgereisd
Al voor een jaar of tien,
Maar een kamerpot met een merk er in
Heb ik nog nooit gezien.

---

[1]) Zie Liederen uit de oude doos, deel III *Geestelijke liederen;* Utrecht 1943.

[2]) Direktor van het *Volksliederarchiv* te Berlijn en schrijver van *Het Antwerper liederboek van 1544*, diss. Antwerpen 1927.

[3]) Zeitschrift für Volkskunde, 36/37 VIII.



TREURZANG.

Door de Jeugdige

ZEEGER VERMEULEN.

In zyne Gevangenis.

Op een bekende wys.

Hoe helder de zon, hoe duister de maan
Hoe zal het met my wezen,
Wanneer myn hoofd ter neder daalt,
Zal ik er niet meer wezen,

Vonnis des Doods

UITGESPROKEN

TEGEN

J. C. van STENIS,

als hebbende zijn Oom en Tante, benevens de Meid van dezelve VERGIFTIGD met een PANTEI, waaraan zijn Oom, een 82 jarige Grijsaard zijnde, in den tijd van 12 uren is Overleden en zijn Tante en de Meid door Geneeskundige hulp nog hersteld zijn.



Te Amsterdam, bij

J. ... ELRICH.

TWEE VENTERSBLAADJES UIT HET ARCHIEF VAN D. WOUTERS



DICK KET PORTRET VAN MIJN VADER

Komt er de man zeer laat naar huis,
Ja, laat komt hij naar huis.
Dan komt hij op zijn kamer,
Een vreemde jas ziet hij.
Wie zijn jas is dat, wie zijn jas is dat,
Wie zijn jas kan dat toch zijn?
Och man, dat is een luier,
Heeft uw moeder gestuurd aan mijn."

Maar . . . . . de boer is wel laat, maar uitgeslapen genoeg, om te constateren, dat een luier met twee mouwen een door hem nog nooit gezien ding is.

Achtereenvolgens een broek, die voor kolenzak door de vrouw wordt geheeten, maar een kolenzak met een gulp is ook al even zonderling als een laars, die een aschschop moet verbeelden; maar een aschschop met een hak er aan is al even vreemd als een gangdweil met knoopen; ten slotte:

„Een vreemd gezicht ziet hij.
Wie zijn gezicht is dat, wie zijn gezicht is dat,
Wie zijn gezicht kan dat toch zijn?
Och man, dat is een kraamkind,
Heeft uw moeder gestuurd aan mijn.
Maar . . . een kraamkind met een snorrebaard
Heb ik nog nooit gezien."

Dan is het lied uit. De moraal is voor den hoorder. Een Duitsche voorganger er van heet *Eins — zwei — drei.*

„Und als der Bauer zu Hofe kam, ei, ei, ei,
Husarenpferde standen da — eins — zwei — drei.
Was sollen denn die Pferde hier — Ich weisz nicht wie!

Ook de Duitsche boerin is niet op haar mondje gevallen:

„Ei, schaut mir doch den Gimpel an.
Pferde sieht er hier?
Milchkühe sind es ja,
Die Mutter schickt sie mir.
Milchkühe mit Sattelzeug?
O wind, o wind,
Ich bin ein betrogner Ehemann,
Wie alle Männer sind!"

Achtereenvolgens komen ten tooneele huzaren-Stiefel, huzaren-Säbel en huzaren zelf, die door de vrouw Milchmädchen genoemd worden; in dit oorspronkelijke lied echter komt de vrouw slecht ter markt, want:

„Da nahm der Mann den Knotenstock — ei, ei, ei.
Da traf das gute Eheweib — eins — zwei — drei.
Ach, lieber Mann, ach sage mir! . .
Was willst mein Weib, Marie?
Was soll mir denn der Prügel da, ich weisz nicht wie?
Ei, seht mir doch die Trutschel an,
Prügel sieht sie hier.
Küsse sind es ja,
Die Mutter schickt sie dir.
Küsse aus Eichenholz.
O Wind, o Wind,
Ich bin ein armes Eheweib
Wie viele Frauen sind."

Een twintig jaren geleden werd op studentenfeesten te Utrecht nog Manus van De Bilt gehaald, die de leergrage, feestvierende studenten dan op een keur van liederen onthaalde, o. m.:

„Er was eens een boer en die ging naar de wei,
Als hij dan was gegaan naar de wei,
Toen stond zijn vrouwtje al aan de deur,
Gekleed al in der het zij.
Want mijn man, die is toch naar de wei zoo sprak zij.
Want mijn man die is toch naar de wei:
Zoo'n wei, zoo'n wei, zoo'n dwingelandij
En mijn man is toch naar de wei.
Maar meteen kwam daar een ofciertje aan,
Die bleef voor dat boerinnetje staan.
En hij kwam al aan der haar boezelaar.
Dat liet zij maar stilkens begaan.
Want . . . mijn man is toch naar de wei."

Nou, daar komen ongelukken van. Want op 't hoogste moment klopt „de man er al aan de deur" en „'t ofciertje viel er van schrik al op den grond".

„Och man, och man, och lieve man,
Ik sta te veel op mijn eer — dat bleek —
Ik wil zwoegen en werken zooveel ik kan,
Dit is 't ofciertje tot een leer.
Ik ga liever met u naar de wei, zoo sprak zij,
Ik ga liever met u naar de wei,
Zoo'n wei, zoo'n wei, zoo'n dwingelandij.
Ik ga liever met u naar de wei."

Als alle ontsporingen op dit terrein zoo afliepen, dan zou het nog wel gaan, maar talloos zijn dit soort, waarbij moord en doodslag het droevig einde zijn.

Een blij-eindigend-spel is *De trouwe minnares*, die alles raden kon, om haar minnaar van de doodstraf gesalveerd te krijgen.

„In Weenen, in Weenen, o ja die schoone stad,
Die duizenden soldaatjes in zich bevat,
Daar was een lief meisje, die zoo trouw bemint,
Zij had een soldaatje tot haar vrind."

Die alte Geschichte. Komt meer voor. Maar hij doet een dommen zet:

„Hij ging deserteeren om zijn bruid te zien.
Daar hij zeer goed wist dit niet mocht geschien."

Hij wordt gevat: „Zijn vonnis werd geveld; o ja, het was ter dood."

„Het meisje radeloos
Wierp zich voor den overste op den grond."

Doch er is niets aan te doen, het recht moet zijn loop hebben: „Uw soldaatje moet sterven volgens de wet". Eén kans krijgt zij — ook alweer een oud exempel: de overste zal haar drie raadsels opgeven en indien zij het goede antwoord zegt, dan komt haar minnaar vrij.

„Zeg mij, bestaat er een koning zonder land?
Waar is het water zonder zand?
Waar is er meer dan al het geld op aard?
Wat is voor ieder miljoenen waard?
Hoe reist men de aarde in een etmaal rond?"

Dit zijn er al vijf en straks komen er nog vijf bij en nog eens vijf. Dat *drie* is al lang weer vergeten, dat neemt de „dichter" niet zoo nauw:

„Een koning op de kaart die heeft er geen land.
Water in de oogen is zonder zand.
Vergenoegdheid is de grootste schat op aard.
Gezondheid is voor een mensch alles waard.
Zet u op de zon, zoo komt gij er gewis.
Daar die bepaald op zijn tijd daar is."

Het meisje raadt ze alle, en

„Welaan, hij heeft genade, hij is vrij",

en ze gingen nu maar dadelijk trouwen:

„Levendigheid na doodelijken angst,
Smaakt zooveel zoet en duurt ook het langst.
Zoo redde een meisje haar vriend van den dood.
Is zulke liefde dan niet waarlijk groot?"

Donkere nachten, kloosters, liefdezusters, klokslagen, vooral in 't middernachtelijk uur, donder en weerlicht zijn belangrijke hulpmiddelen om de rechte stemming er in te brengen, te griezelen of wit te worden:

„Voor de traliën van een venster
Aan een zwarten kloostermuur
Zat een jongeling te weenen
Op het stille, nachtlijk uur.
Hij riep: Laura, mijn vriendinne,
Waarom scheidet gij van mij?

Ach verlaat uw treurig klooster
En kom rusten aan mijn zij.
Maar een bleek en maagdlijk wezen,
Dat ziet door de traliën uit:
En een stem die sprak met tranen:
Nooit — nooit — nooit —
Wordt Laura — Laura uwe bruid.

Hij riep: Laura, zoete Laura,
Zonder u besta ik niet.
Want mijn leven is een beekje
Wat langs scherpe doornen vliet.
Soms zie ik 's nachts u in mijn droomen,
En dat maakt mij 't leven zacht,
Kom bij me, aangebeden Laura,
Dan vluchten wij, 't is middernacht!
Maar een bleek en maagdlijk wezen
Dat ziet door de traliën uit,
En een stem die sprak met tranen:
Nooit — nooit — nooit
Wordt Laura — Laura — uwe bruid."

't Is wel heel erg. Doch de natuur erbarmt zich over zooveel liefdessmart:

„En een onweer ging aan 't woelen,
Op het uur van middernacht,
En de reus der Noordenwinden
Trok de boomen uit met kracht.



DE MAGT VAN HET

G O U D.

Buig u mijn zoon buig voor de macht der tijden
Buig voor het goud dat men op aarde vind
Vaarwel mijn zoon mijn kind wij moeten scheiden
O keer met goud ja keert met goud mijn kind,
Neen vader u huis dat heeft voor mij meer waarde
'k blijf in 't gebergte waar men in armoed leeft
Ach hoe is het mogelijk als dat het goud op aarde
Zoo veel geluk en zooveel vreugde geeft.

2. Gaat in mijn hutaanzie mijn droeve woning,
Daar is geen goud o! volg het dag en nacht,
'k wacht vol verlangen dan naar mijn beloning
O! keer met goud dit geeft toch eer en macht
vader u huis: dat heeft voor mij meer waadc,
'k blijf in 't gebergte waar men in armoed leeft
Ach hoe is 't mogelijk als dat het goud op aarde,
Zoo veel geluk en zooveel vreugde geeft.

DE ILLUSTRATIES BIJ DEZE LIEDEREN WERDEN WILLEKEURIG GEBRUIKT, ZOODAT DEZELFDE HOUTSNEDEN BOVEN ZEER VERSCHILLENDE TEKSTEN VOORKOMEN

Adieu, riep hij, mijn dierbre Laura,
Ik zie u in mijn leven niet meer...
En door een bliksemstraal getroffen,
Sloeg de jongling stervend neer.
Maar dat droef en maagdlijk wezen,
Wijkte door de traliën uit:
Die stem die riep met smartge tranen:
Nooit — nooit — nooit —
Konde Laura worden uwe bruid."

Een ander vers begint:

„Achter in het stille klooster
Zusters in hun zwarte dracht,
Verplegen daar de arme lijders,
Die gewond zijn aangebracht.

Beide deuren staan wijd open,
En een zuster treedt erin:
Met een jongling in haar armen,
Die nooit meer ten strijde ging."

Die krachtprestatie wekke geen ongeloof of spot, want:

„Beide beenen afgeschoten
En daarbij de rechterhand,
Want hij had zoo trouw gestreden
Voor zijn dierbaar vaderland."

't Is nu niet uit:

„Achter aan het zwarte klooster
Klopt een droeve moeder aan.
Ligt mijn zoon hier zwaar gewond soms,
Gaarne zou ik tot hem gaan."

En als de zuster het vertelt, dan stort de moeder in tranen neder:

„Delf voor hem en mij één graf!"

Het gehoor lacht niet. Want de verschrikkingen van oorlog, honger en dood zijn voor hen ellenden zonder einde en hoop.

Een gedurig weerkeerend thema is de liefde, zooals bij Karel en Rosa, waar stand en geld zooveel verschillen. De eerbare keukenmeid, die haar wangen 's avonds op haar kamertje warm stooft bij het verslinden van een in 100 afleveringen verschijnenden roman: *Van den keizerstroon naar de valbijl*, of *De prinses en de bedelaar* — zag ik onlangs nog niet een nieuwen roman, met den suggestieven titel: *Mathilde en haar chauffeur* — is de grootste gemeene deeler van den lezerskring dezer liederen; men vlucht er door uit het dagelijksche bestaan:

„Wat brengt de liefde menig paar
In groote rampen en gevaar,
Veel door der ouders hoovaardij,
Komen de kinders in de lij.

Constant, in deugd, des jonkmans roem,
Bemint Bertien die schoone bloem,
Maar zijn staat was te gemein,
Waar dat haar ouders tegen zijn."

En de les, na een akelig einde:

„Spiegelt u, ouders, 't is een leer,
Breekt voor geld geen liefde meer.
Daar geld de liefde te boven gaat:
Verwacht dan dood of droeven staat."

Maar grappig en satirisch zijn ze ook. Lach en traan wisselen elkaar af. Ik heb een tiental mappen met grappige en satirische liederen.

„Ik houd wel van een grapje,
Ik zing wel graag tevree... maar
'k Wil van de liefde niets meer weten,
Haagsche Leen, Haagsche Leen."

Of:

„Dus wil maar vroolijk zijn en staak uw geween.
De rin-tin-tin en de ijzerdraad,
Daar de luchtbal mee naar boven gaat.
Zing maar hola — ik ben mijn lief verloren,
Zing maar hola — ik ben mijn liefje kwijt."

Nog niet zoo lang geleden hoorde men in Den Haag op een nationalen feestdag:

„Dan weet ik van geen werken, ik ben een rare vos,
En slechts één drank drink ik: alebessenbosch.
Alebessen, alebessen, hi — ha — ho!"

Natuurlijk komt dan als noodlottig gevolg van al dat gehos en gevrij:

„Maar 't heeft haar gauw berouwd,
Want ze mag van haar moeder de deur niet meer uit:
Want ze heeft het spel verbruid."

Een ander vers zegt geregeld „O, wat een stommeling": het dienstmeisje, dat haar eerzamen vrijer met een pet laat schieten voor een heer met een hoed op; een oude rheumatische heer, die door een jongeren vriend zijn jonge vrouw naar Scheveningen doet begeleiden; een boer, die met veel geld op zak in de groote stad rondzwiert: O wat een stommeling; 't is rauw, 't is fel, 't is op 't kantje af soms, maar . . . 't is ècht.

Zeeliederen [1]) zijn er in grooten getale:

„Ach, wat is mij overkomen, schoon Sophie,
Ik heb dienst naar den Oost genomen, schoon Sophie.
Adieu mijn engelin, die ik zoo teer bemin,
Nog een kusje, schoon Sophie, voor ik ga
Naar Batavia.

Mijn hemd staat in den lommerd, schoon Sophie,
Ach, wees over mij bekommerd, schoon Sophie.

Mijn rok is bij Jan Oome, schoon Sophie,
Dat is jouw schuld, jandome, schoon Sophie.

Maar kom toch tot bedaren, schoon Sophie,
't Is maar voor zeven jaren, schoon Sophie.

Wil mij dus trouw beloven, schoon Sophie,
Dat ik u nooit zal begeven, schoon Sophie.

Ik kom terug om u te trouwen, schoon Sophie,
Dan zullen wij 't zamen wel brouwen, schoon Sophie.

Nu nog voor 't laatst een kusje, schoon Sophie,
Nog eens mijn hart en lustje, schoon Sophie.
Ik zweer u trouwe min —
Want gij staat in mijn zin.
Nog een kusje, schoon Sophie, want ik ga
Naar Batavia."

Wij kennen de verhalen van den Amsterdamschen Schreierstoren, waar de vrouwen en meisjes hun mannen en liefjes naoogden als ze met de houten schuitjes van een paar honderd ton, zwaar bemast en betuigd, met scheurbuik voor hen zelf in 't lange verschiet, naar verre landen gingen:

„Och, zoete liefje, wil niet treuren,
Ja, dat reisje is gauw gedaan,
Wil u dan maar eens opbeuren,
Daar ik van u moet scheiden gaan.
Ons scheepje zal nu weer gaan varen,
Ja, de zeilen zijn al klaar,
Kom ik weerom, zoo gaan wij paren,
Droog uw tranen, ja, — voorwaar.
Al zijn wij op verre kusten,
Wij hebben daarom geen verdriet,
Laat dan geen ander bij u rusten,
Ach zoetelief, vergeet mij niet."

[1]) Zie mijn te verschijnen vijfde bundel Met vlag en wimpel.



HAAGSCHE LEEN,

WIL VAN DE LIEFDE NIET MEER WETEN.

Wijze, *Madame Angot.*

Kom vrienden luister naar mijn lied,
Maar of het waar is weet ik niet,
Er was een Meisje een heel lief kind
Die de mannen vroeger had bemind,
Ik kan niet zeggen hoe of het komt
Dat zij nu zoo op de mannen bromt.
Want ze wil van de liefde niets meer weten
Haagsche Leen. Haagsche Leen, (bis.)
Want ze wil van de liefde niets meer weten
Haagsche Leen, Haagsche leen, jongens neen
Als men vroeger een kijkje nam,
En haar toevallig tegen kwam,
Toen was 't een aardige lieve meid
Die met menigeen al had gevreid,
Toen scheepte zij ook nog niemand af
Die aan haar het meeste geld maar gaf
Nu wil ze van de liefde eng.
2. Vreide vroeger met iedereen,
Maar trouwen won ze niet, o neen!

Maar voor de achterblijvende meisjes is 't ook zoo prettig niet:

„Ach vriend, ik min u zoo teer,
Keer, keer toch spoedig weer.
Of wordt gij soms geliefkoosd
Door een meisje in de Oost?"

't Is allemaal het gevolg er van, dat een meisje gelijk haar moeder is:

„Ik ben niet kreupel of niet mank,
Ik heb geen bult of scheeve beenen,
'k Verdien een man van den eersten rang,
Ik vlieg over den vloer of steenen;
En doch: niemand die naar mij ziet.
Jonkmans, waarom vrijt gij mij niet?
Ik ben een meisje als mijn moeder.

Niets nieuws is er onder de zon, want:

„Adam deed reeds voor zijn vrouw stommiteiten,
Het paradijs verloor hij er bij.
Maar je mag Adam niets verwijten:
Wij zijn precies zooals hij."

„En hebben de vrouwen haar nukken en buien,
Al wat ze ons aandoen verdragen we toch . . .
't Is met de vrouwen precies als met uien . . .
Je huilt er maar bij, maar . . . je slikt ze toch."

Als we de liederen tekstcritisch lezen, staan we vaak voor onjuiste beelden en zeggen we: dat is onzin. Gelijk bij voorbeeld in een vers:

„En de engel voor den troon van God
Slaat schaamrood de oogen toe,
En schreef, de handen voor 't gelaat,
In Gods gedenkboek neer:
Is dat de mensch, naar 't beeld van God?"

Niet waar, dat kan niet. Maar wie de schilderijen onzer groote zeventiende-eeuwers critisch bekijkt, vindt vele perspectieffouten en misteekeningen soms, maar dat zien wij niet, omdat wij *totaliteitsmenschen* zijn, die den machtigen indruk van het geheel ondergaan. In een te recht beroemd gedicht van Engelman, *Maria te Canne*, draagt Maria op één hand een nachtegaal, in de andere heeft zij een band van zij, en... tevens schudt zij de boomen. 't Is technisch ook onjuist, maar de totaliteitspsyche ervaart — gelukkig — deze onvolkomenheden niet.

Litterair zijn de straatverzen slecht verzorgd, ook al treffen soms rake beelden en goede trefwoorden. Eerste klas poëzie is het niet. Stopwoorden, onnoodige herhalingen, dubbele ontkenningen, vindt men haast op elke bladzijde. Geestige zetten vindt men telkens, zoodat een kultureel dichter er jaloersch op kan zijn: Bij een volksfeest werd de reeds vermelde Naatje electrisch verlicht:

„Des avonds werd geïllumineerd,
Dat was een schoon gezicht.
En de Amsterdamsche stedemaagd
Werd electrisch verlicht.

En Naatje dacht, ik vind het flauw,
Dat men zooiets wagen dorst.
Nu ben ik geen maagd, maar een lichte vrouw
Voor vaderland en vorst."

Streng doorgevoerd is het rijmschema in een zelfde gedicht zelden. Kan er geen passend rijm gevonden worden, dan maar een klankrijm of heelemaal geen rijm: ook het aantal voeten is niet bindend voor één vers. De straatdichters zijn nu eenmaal een vrijgevochten bende.

Voor een korte poos zijn de straatliederen overal bekend. Het jaar 1913 stond bijvoorbeeld in het teeken van Janus, met de vraag: „heb jij je hoedje op?" Die Janus deed opgeld, er werd gevarieerd: „of ie zijn pruikje op had" en „Troelstra, heb jij je oranjestrikkie op", „Mina, heb jij je hengel in je hand", maar er is „Niets aan te doen", „Dat hebben die meisjes zoo gaarne", „Want Japie is getrouwd, hij zit in de misère, 't is zijn eigen fout", „O, wat een parel is mijn Karel", maar even later „Zijn blauwe oogen hebben mij bedrogen". Een tijdlang was „de dochter van den bakker zoo vroeg wakker" en later „De jongste meid van Dekker, die zoent zoo lekker" of „O professor Kouwer, En kan 't niet gauwer", in 1915 wilde alles „naar Zandvoort aan de zee", maar in '16 zong men op dezelfde wijs overal: „'t Zal niet gaan".

Ik heb getracht U uit mijn zeer groote verzameling van liederen een beetje te vertellen. Eigenlijk een onmogelijke taak, waar er materiaal is voor zeer vele studies en boeken.

Is dit nu alles zuiver kunstgenot? Geenszins, maar Van Duinkerken oordeelde over ons eerste boek in 1933: „Dit boek is een der heerlijkste die wij in jaren lazen" en Van Ginneken schreef: „Dit is nu eens heusch de moeite waard, dat al die straat-emotie, al die vulgaire romantiek, al die zangerige kermisballaden, die sappige volkssentimentaliteit, en vooral die droge galgenhumor van booswichten, die amoureuze bevliegingen van kwajongens en schavuiten, die goedkoope en toch leuke parodieën, en die klaagliederen vol tranen, die pikante nieuwtjes, die romancen, die jeneverliedjes en spookgeschiedenissen, die liefdesverklaringen van een weesjongen aan een weduwvrouw, die hoeraatjes voor de stafmuziek, of die actes van berouw over te veel ingeladen uienstruif, ja, werkelijk, het was — en is — de moeite waard, dat al die wonderpoëzie werd bijeengegaard en voor het nageslacht bleef gespaard."

„En", zegt van Ginneken verder, „ik tart bijna elken individueelen kunstenaar om met zoo'n bundel straatliedjes een wedstrijd aan te gaan, in het begrijpen en weergeven van zooveel warmen zielegloed, en daarom... kunt gij soms niet slapen van de zorgen, verveelt gij u soms, zijt ge wel eens moe of afgetobd, of wilt gij u al lezende verpoozen, neem dan Shakespeare ter hand of... het straatlied... Gij zùlt er uw gading vinden."

In hun diepste wezen slaan deze verzen aan, wanneer we er niet met een hooghartig air-de-dédain aan voorbijgaan, want in elk mensch zit de bewondering voor den held en den schavuit, is er de hunkering naar den minnaar en de beminde, de zucht naar verheffing uit de dagelijksche sleur, naar — vergeef mij — een stukje romantiek — ook bij ons. De lust bekruipt ook ons soms naar een tranenrijk treurlied, om weemoedig en langdurig te galmen. Waarom anders zijn steeds de oudejaarskerken zoo bezet en zingt er vol gevoel de schare:

„Uren — dagen — maanden — jaren."

Wij zijn en blijven immers de zoekers naar een droom voor ons menschenhart. Welnu, aan die sterfelijke behoefte hebben deze sterfelijke zwervelingen voldaan.

Moge het mij gelukt zijn eenige belangstelling op te wekken voor deze simpele en toch zoo trouwhartige en rasechte veldbloemen. De geschiedenis van het volksgemoed door den loop der eeuwen — steeds zoo eender in zijn hartslag, maar zoo verscheiden in zijn uiting — weerspiegelt zich in deze naïeve belijdenissen, die terdege hun historische waarden hebben.

De uitingen van de volksziel in zijn primitieve vormen verdienen onze aandacht, want zij geven ons inzicht en verklaring van veel, wat ons meermalen in sommige volksuitingen onverklaarbaar schijnt. En toch — met Beets en Hofdijk in onze herinnering —, niets menschelijks is ons allen vreemd. Hoe meer wij ons in deze stof verdiepen, hoe belangwekkender zij ons wordt.

Deze liederen bewijzen ook, dat wij zijn van één stam, volksgeaard in leven en arbeid en, hoe ongelijk van ontwikkeling en welstand, één in geest en streven, één in lied en leven... *als men het maar zien en weten wil.*

A. B. ROELS

KULTUUR EN NATUUR

„Mein erst Gesetz ist, in der Welt die Frager zu vermeiden" laat Goethe in zijn gedichtje „Die Weisen und die Leute" de „Weisen" tot de „Leute" zeggen, en vele eeuwen eerder had reeds een man als Augustinus zich uitgesproken over de eigenaardige moeilijkheden die het *vragen*, en vooral het vragen naar definities, met zich brengen kan, toen hij zeide, dat hij heel goed wist wat „tijd" was, maar dat hij, wanneer men er hem naar *vroeg*, het niet meer wist.

Vraag den jurist wat „recht" is, vraag den wijsgeer wat „philosophie" is, den psycholoog wat „de ziel" is, den historicus wat „geschiedenis" is, en men stelt hen voor de schier onoplosbare problemen van hun wetenschap; het zijn juist deze fundamenteele begrippen, waar zij voortdurend mee werken, die hen toch het minst scherp voor oogen staan; het zijn juist deze definities, die uitgangspunt en eindpunt van hun denken zijn, die zich het moeilijkst laten voltrekken.

Een dergelijk vaag, en door zijn vaagheid zoo aantrekkelijk, zoo veel gebruikt en zoo veel misbruikt begrip is dat van de „kultuur". Men spreekt van volk en kultuur, wetenschap en kultuur, staat en kultuur, kitsch en kultuur, civilisatie en kultuur, men spreekt over kultuurmenschen, over kultuurvolkeren, kultuurlanden en kultuurgronden, men gebruikt het woord kultuur in waardeerenden en in misprijzenden zin, men spreekt over kultuurkamer en kultuurpolitiek, over volkskultuur, stads- en plattelandskultuur en over schijnkultuur.

En men suggereert zichzelf en zijn hoorders, dat men hier te doen heeft met een streng-omlijnden en algemeen-aanvaarden begripsinhoud.

Nu willen wij hier niet trachten een nieuwe bepaling van dit veel omstreden begrip te voltrekken; zij zou slechts bijdragen tot een vergrooting van de reeds heerschende verwarring; zij zou bovendien naar alle waarschijnlijkheid slechts ons zelf bevredigen, en misschien zelfs dat nog niet.

Vele woorden echter, en zeer zeker woorden die zoozeer met historische bepaaldheid geladen zijn als het woord „kultuur", ontleenen hun beteekenis aan het woord, dat men er tegenover stelt. Aan de eenheid van elk begrip laten zich nu eenmaal meerdere momenten onderscheiden en elke nieuwe tegenstelling, waarin men een begrip onderbrengt, belicht telkens een afzonderlijk facet, beaccentueert steeds een bijzondere zijde van den veelzijdigen begripsinhoud.

Wij spraken in het hierbovenstaande reeds over de tegenstellingen wetenschap en kultuur, volk en kultuur, civilisatie en kultuur e. d.. Wij willen in dit en in eenige volgende artikelen het kultuurbegrip trachten te benaderen door er, op dergelijke wijze, telkens een nieuw begrip tegenover te stellen.

Zoo willen wij eerst de meest fundamenteele, de oorspronkelijk-etymologische tegenstelling van *kultuur en natuur* aan een nader onderzoek onderwerpen; daarna zullen wij onze aandacht richten op de tegenstelling, die momenteel in het brandpunt der belangstelling staat, nl. die van *kultuur en politiek*, en tenslotte willen wij dan de verhouding van de *kultuur en het Rijk* beschouwen en aan de hand daarvan ons wagen aan het aangeven van de richting, waarin de kultuurontwikkeling zich zal hebben te bewegen.



De woorden natuur en kultuur vinden hun etymologischen oorsprong in de Latijnsche werkwoorden nasci en colere. Nasci drukt het worden, het groeien uit; colere beteekent bebouwen, bewerken, verzorgen, „pflegen". *Natura* omvat dan alles wat wordt, rijpt en afsterft zonder dat de mensch hier handelend ingegrepen heeft; *cultura* omvat alles wat door den mensch bewerkt en gevormd wordt, alles wat zoo al niet zijn bestaan, zijn Dasein, dan toch zijn bepaaldheid, zijn Sosein, aan den invloed van de al of niet „verstümmelnde" menschenhand te danken heeft.

Men kan het ook zoo uitdrukken: *natuur* is datgene wat men slechts waarneemt, althans waarnemen kan, het *waarneembare* dus; *kultuur* daarentegen is datgene waardoor men, zooals het spraakgebruik zegt, „aangesproken" wordt, datgene waarin men — *juist doordat de mensch hier gevormd en gestileerd heeft* — een bepaald teeken, een beteekenis, een „Sinn" ontwaart, datgene wat men „begrijpt" wijl het geest is van eigen geest, het niet zintuiglijk-waarneembare dus, het begrijpbare, het „*Verstehbare*".

Of nog anders gezegd: alles wat *natuur* is kan en moet, voor zoover het althans enkel en alleen als natuur opgevat wordt, zonder daarmee verbonden waardebepaling beschouwd worden, het wordt eenvoudig *geconstateerd*; alles wat *kultuur* is wordt op een bepaalde waarde betrokken, wordt naar een bepaald waardesysteem gemeten, wordt dus *gewaardeerd*.

Voor dit laatste geldt echter een voorbehoud. Wij zeiden zooeven reeds dat het kenmerkend voor het kultuurgoed is, dat de mensch hier, *juist doordat hijzelf er aan gevormd en*

vervormd heeft, een bepaalde beteekenis ontdekt, dat het kultuurgoed dus *door het ingrijpen van den mensch zelf* tot dien mensch in een andere, meer eigen taal spreekt dan de natuur. Men mag dus niet zeggen, dat alles wat überhaupt „beteekenis", „Sinn" heeft, alles wat überhaupt den mensch „aanspreekt", nu ook tot de kultuurgoederen behoort. Gezelle schreef eens: „Mij spreekt de blomme een tale, mij is het al beleefd", en hij gaf daarmee uitdrukking aan het feit, dat ook de natuur ons iets kan zeggen en ons iets kan zijn, dat ook de natuur een „verstehbare Sinn" kan hebben. Het is dan echter niet de actieve vormgeving van den mensch, die zulks bewerkte. Het natuurding heeft hier wel een „Sinn", maar het is niet de zingeving van den mensch, die zulks veroorzaakt heeft.

Wij zagen in het bovenstaande, dat het kultuurgoed den mensch „aanspreekt" en dat de kultuurschepper zich in zijn vormgeving „uitspreekt" in een bijzondere, slechts voor den mensch begrijpbare, taal.

Evenmin als er nu echter zooiets als „de" mensch bestaat, evenmin bestaat er ook „de" menschelijke taal. Reëel bestaand is niet de abstractie, maar de mensch hic et nunc; reëel bestaand is niet „de" taal, maar slechts een bepaalde, concrete taal. Ieder mensch is een product van aanleg en milieu (en onder dit laatste verstaan wij dan hier ook de bepaaldheid van den mensch door de historie), van afstamming en omgeving, van bloed en bodem. De correlatie, waarin mensch en kultuur in een bepaalden tijd staan, de „taal" waarin zij „aanspreken" en „zich uitspreken", wordt dus al evenzeer beïnvloed door het karakter van 's menschen specifieke onderscheidenheid. Deze verscheidenheid nu is er „van nature", zij is een natuurlijk gegeven, zij berust op natuurwetten; en zoo kan ook de relatie mensch en kultuur slechts „van nature" zijn. Het is immers de gebondenheid van den mensch aan de *natuur*, die haar invloed doet gelden op zijn relatie tot de *kultuur*. Het is de natuur, die ons belet te spreken van „de" kultuur. Het is de natuur, die medebepalend blijkt te zijn voor elke kultuuruiting en kultuurschepping.

De oorspronkelijke tegenstelling van natuur en kultuur blijkt dus slechts een onderscheiding, geen scheiding te zijn; het getuigt van gevaarlijken hoogmoed hier te trachten te scheiden wat nu eenmaal niet te scheiden is. De kultuur moet, wil zij althans haar vitaal-dynamisch karakter behouden, aangepast zijn bij de natuur van den mensch, die haar draagt. Een kultuur, die niet afgestemd is op de natuur van den kultuurdrager in al zijn specifieke verscheidenheid, kan slechts uitloopen op de onnatuurlijk-bloedarme structuur van een dor intellectualisme, op de onvruchtbare abstractie van een statisch humanisme.



Vanouds onderscheidt men in de kultuur — in dien uitgebreiden zin van het woord, waarin wij haar hierboven verstonden — verschillende vertakkingen, onderscheidene sferen. Zoo kent men, om een enkel voorbeeld te geven, de wetenschap, de religie, de ethiek en de kunst als afzonderlijke kultuurelementen; zoo onderscheidt men dus een wetenschappelijke of logische, een religieuze, een ethische en een aesthetische kultuursfeer.

Sedert Kant, en vooral sedert de Neo-kantianen van de Badensche school, kent men aan elk dezer kultuurkringen een eigen kernpunt, een eigen, den geheelen kultuurkring beheerschende, grondwaarde toe. Men zegt dan, dat de wetenschap als fundamenteele waarde slechts de waarheid, het ware kent en behoeft, en evenzoo de religie slechts het heilige, de ethiek slechts het goede en de aesthetiek slechts het schoone. Men vervolgt dan met aan ieder van de genoemde kultuursferen „souvereiniteit in eigen kring", een autonoom karakter dus, toe te kennen. En men concludeert tenslotte dat, zooals men de wetenschap slechts aan den maatstaf van het logische kan meten, men aan de religie slechts die van het heilige, aan de ethiek die van het goede en aan de kunst die van het schoone kan aanleggen. Van hier tot b.v. het „l'art pour l'art"-principe in de kunst, il n'y a q'un pas.

Nu willen wij inderdaad niet beweren, dat men de schoonheid van een schilderij b.v. zou mogen meten aan zijn „wetenschappelijke" waarde, zijn gelijkenis; evenmin zijn wij geneigd om in religieuze zaken aan een bepaald aesthetisch ideaal een overheerschende positie toe te kennen, terwijl wij anderzijds ook ontkennen, dat aan de religie als zoodanig het doel immanent zou zijn ons te zeggen wat wetenschappelijk verantwoord is.

Beteekent zulks dan toch, dat b.v. wetenschap, ethiek en kunst souverein zijn ieder op hun gebied? Is er dan inderdaad geen hiërarchische gradeering van de door hen vertegenwoordigde waarden tot een werkelijk waardesysteem mogelijk? Valt de moderne kultuur dan inderdaad uiteen in een aantal afgesplitste, autonome kultuursferen? Heeft de kultuurdifferentiatie dus toch geleid tot een gedesintegreerd kultuurleven?

Inderdaad, er is veel wat hierop wijst. Het valt niet te ontkennen, dat het geheel onzer moderne kultuur een uiterst chaotischen aanblik oplevert en dat, om ons b.v. tot het gebied der aesthetiek te bepalen, de gedachte van het „l'art pour l'art" geleid heeft tot een grillig, met eenheid van kultuurstijl wel zeer disharmonieerend kunstleven, waarin wij tevergeefs zoeken naar eenige consequent-strakke lijn en waardoor de indruk wel gewekt moest worden, dat de kunst uit den aard der zaak haar middelpunt in zichzelf vindt, dat zij los staat van de binding aan een alles-domineerende idee, los van het concrete, bloedwarme leven, los van een alle kultuur beheerschende wereldvisie en een voor alle kultuur fundamenteele mythe.

Dat niettemin eenheid in dezen chaos gebracht kan worden; dat, met behoud van hun autonomie, de verschillende kultuursferen toch zich tot een harmonische eenheid kunnen samenvoegen; dat een de geheele kultuur doortrekkende en bevruchtende levensstroom niet slechts mogelijk, maar zelfs onmisbaar is, daarop willen wij in een volgend artikel nader ingaan.

BEN MORITZ

HET HUIS HEERENGRACHT 475 TE AMSTERDAM

Een schepping van Daniël Marot

Tot de Hugenoten, die in de 17de eeuw hun vaderland, Frankrijk, ontvluchtten om in het Protestante en gastvrije Holland een onderkomen en bestaan te vinden, behoorde ook de beroemde bouwmeester Daniël Marot. Wel nimmer zullen de Nederlanders spijt behoeven te hebben, dat zij dezen emigrant gastvrijheid hebben verleend, want zonder dezen Marot bezat bijvoorbeeld Den Haag thans niet zijn Trèveszaal in het Binnenhof en Apeldoorn niet het voormalig koninklijk slot het Loo. Amsterdam zou dan ook niet tusschen zijn patriciërshuizen gekend hebben hét perceel Heerengracht 475.

Dit „graftpaleis" is zoowel van binnen als van buiten een der schoonste Lodewijk XIV-huizen, welke in ons land zijn aan te wijzen. Doch hoe kan het eigenlijk anders; de vrouw, die opdracht gaf tot den bouw van het huis, Emerantia Nuyts, een familielid van burgemeester Nicolaas Witsen, behoorde tot de rijkste vrouwen van Amsterdam. De bouwmeester, gunsteling van stadhouder-koning Willem III, opgegroeid in het land waar de heerschende bouwstijlen hun oorsprong vonden, beheerschte en verstond hetgeen hij maakte tot in de kleinste détails. De opdracht kwam geheel overeen met zijn opvoeding, karakter en denkwijze. Bovendien waren zijn medewerkers en zij, die in latere jaren hun gaven tot volmaking van dit huis ontplooiden, te weten de binnenhuisarchitect Jacob Husley, zijn kleinzoon Jacob Otten Husley, de beeldhouwer Ignatius van Logteren en de schilders Ellinger, Isaac de Moucheron, Jacob de Wit, Gerard de Lairesse en Jurriaan Andriessen, stuk voor stuk meesters op hun gebied.

Wanneer men vanuit de Nieuwe Spiegelstraat op de Heerengracht komt, dan valt het huis, dat aan den overkant van het water staat, door zijn imposanten, doch zeer sierlijken voorgevel (zie afb. blz. 215) onmiddellijk op. Een rustige dubbele stoep is het centrum van dezen fraaien zandsteenen gevel. De hoofdingang, welke thans niet meer gebruikt wordt, bestaat uit dubbele deuren, welke gevat zijn tusschen twee pilasters, waarop een gebogen fronton rust, dat met versieringen is opgevuld. Boven dezen ingang bevindt zich een raam, omgeven door een kroonlijst, links en rechts geflankeerd door vrouwenfiguren, welke in consoles eindigen, zoogenaamde kyriathieden dus.

Hoe fraai dit middenstuk ook mag zijn, mooier en rijker nog is de bekroning van den gevel: een attiek met rijkbewerkt middenstuk, waarboven zich de reeds genoemde hemelbol bevindt. Links en rechts van dit middenstuk zijn zittende vrouwenfiguren aangebracht. De uiteinden van de attiek worden, zooals dat in den Lodewijk XIV-stijl gebruikelijk was, bekroond door vazen. Het is moeilijk in woorden uit te drukken, welk een gedegen en trotsche kunstzin uit dezen gevel spreekt.

De hoofdingang van het gebouw is, zooals reeds gezegd, niet meer in gebruik; het entree, zoo men wil, de vestibule, welke er achter is gelegen, is thans in gebruik als wachtkamer. Men gaat het gebouw door den benedeningang onder de stoep binnen. Weinig wachtkamers van Amsterdamsche kantoorgebouwen zullen zoo fraai zijn als die van de Hollandsche Societeit van Levensverzekeringen. Het plafond, een werkstuk van Husley, bevat een ietwat vervaagde, doch nog schoone allegorische voorstelling: de wijsheid met haar fakkel, opstijgende boven Venus, het geheel omgeven door rijk stucwerk. In de wanden, welke eveneens rijk, bijna overdadig voor ons gevoel, van beeldhouw- en stucwerk zijn voorzien, zijn met fraai snijwerk versierde deuren aangebracht, welke toegang geven tot de naastgelegen vertrekken. De vloer en de lambriseering zijn van wit marmer.

De rechterdeur geeft toegang tot de zoogenaamde Moucheron-kamer, zoo genoemd, omdat de wandschilderingen, welke aan weerszijden van den schoorsteenmantel zijn aangebracht, door Isaac de Moucheron werden vervaardigd. Het zijn buitengewoon mooie landschapsschilderingen, vermoedelijk omstreeks 1700 ontstaan. Aan den wand tegenover de ramen zijn in denzelfden stijl vervaardigde wandschilderingen van Jurriaan Andriessen aangebracht. Het plafond, waarvan de schilderingen van de hand van Ellinger zijn, is, evenals de schoorsteenmantel, pas in 1907 aangebracht. Het is afkomstig uit een ander grachtenhuis, dat evenals dit pand uit omstreeks 1700 stamde, zoodat het volkomen in dit vertrek past. De wandschildering van Andriessen wordt links en rechts geflankeerd door zoogenaamde „witjes", welke bijzonder fraai zijn geschilderd. Stijl en opzet wettigen het vermoeden, dat zij origineel, dat wil zeggen van de hand van Jacob de Wit zijn, al valt dit niet met zekerheid te zeggen.

De benedengang, waarop de rijk gebeeldhouwde en door overdadig stucwerk omgeven deuren van de voorkamer

en de zaal uitkomen, is belegd met opvallend groote marmeren platen, welke zoo zorgvuldig gespleten zijn, dat de teekeningen prachtig passen. Het zijn vermoedelijk de grootste marmeren platen, die in eenig Amsterdamsch huis als vloerbedekking zijn toegepast. Tusschen de deuren van de voorkamer en de zaal, aan de linkerzijde van de gang, zijn twee beelden van Ignatius van Logteren, voorstellende Venus en Diana, geplaatst.

Aan de rechterzijde van de gang is het trappenhuis (zie afb. blz. 215): een grootsch en pralend geheel, fraaier en rijker dan in welk nog bestaand grachtenhuis ook. Met dit geheel, dat de spil is waaromheen het huis is opgebouwd, heeft Marot laten zien, dat hij geen bouwer van huizen, doch van paleizen is. De beeldhouwer van Logteren heeft hem daarin met zijn geheele prestatievermogen ter zijde gestaan. Het is niet geheel zeker of Marot nog leefde toen dit trappenhuis vervaardigd werd, doch wel is het zeker dat hij er de plannen voor ontwierp en het geheel volgens zijn ontwerp en aanwijzingen werd uitgevoerd.

Statig rijst de eikenhouten, van rijk snijwerk en breede treden voorziene trap omhoog, overspannen door een hoogen koepel, waarvan de lantaarn overvloedig licht geeft. Rondom is deze vorstelijke trap door beeldhouwwerk in stuc omgeven. Op het benedengedeelte zien we in het midden Apollo, links en rechts geflankeerd door Thalia en Euterpe, de muzen van tooneel en muziek. Daarboven is een kroonlijst, welke door zeer bevallige vlakke en halfronde pilasters gedragen wordt. Boven deze kroonlijst bevindt zich een balustrade, waarachter in het volle licht van de lantaarn aan alle vier de zijden goden en godinnen zijn uitgebeeld, die te zamen een orkest vormen.

Waarlijk een dergelijk overdadig en toch zoo smaakvol trappenhuis toont ons duidelijker dan wat ook de fabelachtige rijkdom der Amsterdamsche kooplieden uit de zeventiende- en achttiende eeuwen.

Aan het einde van den gang zijn ramen, welke uitzicht geven op een kleinen tuin. Deze wordt besloten door den achtergevel van het koetshuis, dat zijn ingang in de Reguliersdwarsstraat had. Het decor speelde een belangrijke rol in de achttiende eeuw, weshalve deze gevel zeer fraai is gemaakt. Hij wordt gedekt door een kroonlijst met een mooi gebeeldhouwd middengedeelte, dat gedragen wordt door Ionische zuilen, waartusschen een reliëf, dat spelende boschgodjes voorstelt, is aangebracht.

De linkerhelft van het huis, althans wat de benedenverdieping betreft — de bovenverdiepingen worden geheel door slaapvertrekken in beslag genomen, welke geen bijzondere vermelding van noode hebben — is verdeeld in twee vertrekken, de zaal en de voorkamer.

In deze laatste, waarvan de wanden door een buitengewoon mooi behang bespannen zijn, bevindt zich een opvallend fraaie schoorsteen. De witmarmeren schoorsteenmantel is versierd met bloemmotieven. In het midden ziet men een klein reliëf, voorstellend een treurende vrouw bij een urn, met op den achtergrond een populierenlaan en rechts de afbeeldingen van een man en een vrouw. Dit is vermoedelijk bij de veranderingen, welke omstreeks 1775 aan het huis zijn aangebracht op last van den toenmaligen eigenaar Jacob van Lennep, geplaatst. Bij den brand van den schouwburg aan de Keizersgracht in 1772 zijn namelijk Jacob de Neufville van Lennep en diens echtgenoote Cornelia Bierens, de ouders van Jacob van Lennep, om het leven gekomen. Men neemt aan, dat de zoon uit piëteit dit reliëf toen heeft laten aanbrengen.

Boven den schoorsteenmantel bevindt zich een groote spiegel, omgeven en bekroond door zeer fraai stucwerk, dat weer aansluit aan de veranderingen van het plafond. Het rijke schilderwerk hiervan is waarschijnlijk van de hand van De Lairesse.

De zaal is, zooals reeds vermeld, niet in haar oorspronkelijken staat behouden gebleven. Jacob van Lennep heeft het interieur hiervan in 1775 in Lodewijk XVI-stijl laten veranderen. Het plafondstuk van de hand van Jacob de Wit is evenwel, en wij mogen zeggen gelukkig, behouden gebleven. De Wit heeft een in zachte tinten gehouden voorstelling gemaakt van een ontmoeting tusschen Minerva, Venus en Bacchus. Een bijzonder mooi stuk, ovaal van vorm, gevat in een rustige lijst met een bruinen achtergrond, bezaaid met gouden sterren. Aan de voor- en achterzijde van het plafond zijn kleine medaillons aangebracht met kinderfiguren.

Ook deze kamer bevat een mooie schoorsteenmantel met spiegel en drukbewerkte kroonlijst. Boven den spiegel is een medaillon, omgeven door de attributen der schoone kunsten, vermoedelijk een voorstelling van den god Apollo. In het middenstuk van den witmarmeren schoorsteenmantel is een fijnbewerkt reliëf met een voorstelling van dansende kinderen er op aangebracht. Fraaier nog zijn de twee kleine reliëfs boven de linker- en rechterkolom van den mantel. Het rechter stelt een treurende vrouw, die een offer brengt, voor, het linker een naakte Minerva. Wie deze bijzonder mooie reliëfs vervaardigde is niet bekend, doch het is waarschijnlijk, dat zij zijn van Jacob Otten Husley, een kleinzoon van den architect, dien met Marot samenwerkte. Vrijwel vaststaand is namelijk, dat hij de vervaardiger is van het reliëf, dat boven de dubbele deuren, de toegang tot de zaal, is aangebracht. Dit is een voorstelling van Mercurius, omgeven door de attributen der scheepvaart, een bijzonder mooi stuk, dat zeker het vermelden waard is.

Hetgeen reeds van den gevel gezegd is, kan ook van het interieur gezegd worden. Het is moeilijk in woorden uit te drukken, welke een overweldigenden indruk dit huis op ons, twintigste-eeuwers, maakt. Men is er spoedig toe geneigd de Lodewijkstijlen als decoratiestijlen van louter zoetelijke tierelantijntjes te zien. Wij voelen ons ook niet meer thuis tusschen de vele Grieksche goden en mythologische figuren. Dit brengt ons licht tot ongerechtvaardigde critiek. Daarom moeten wij trachten ons in den tijd, dat het bouwwerk gemaakt werd, te verplaatsen, alvorens wij een Amsterdamsch grachtenpaleis binnengaan. Dan zijn wij ook ten volle in staat te genieten van het vele schoons, dat een dergelijk huis biedt.



HEERENGRACHT 475, AMSTERDAM VOORGEVEL



HEERENGRACHT 475, AMSTERDAM TRAPPENHUIS



STIKVOORT — STILLEVEN



JAC. ERIKS — ZUID LIMBURGSCH LANDSCHAP



TOONEELBESPREKING



VONDEL DE RIJMELAAR

DOOR WOUTER WEERSMA

Toevallig vlak na elkaar heb ik in het nu bijna afgeloopen tooneelseizoen „Adam in ballingschap" en „Gijsbrecht van Aemstel" gezien en dus heb ik Vondel weer eens gehoord. Vondel, den rijmelaar, want den Prins onzer dichters, den grooten Vondel, hoorde ik niet.

Beide voorstellingen waren naar het uiterlijk zeer verdienstelijk, maar wat heeft dit voor waarde, wanneer de tekstbehandeling onzen Vondel tot rijmelaar verlaagt? Hoe zullen wij ooit tot een Vondel-traditie kunnen komen op ons tooneel, wanneer onze tooneelspelers geen begrip toonen voor een juiste tekstvertolking en Vondel niet tot een levend begrip kunnen maken? Hoe kunnen wij het odium van saaiheid en taaiheid en verveling, dat aan Vondel-voorstellingen kleeft, doorbreken, wanneer onze tooneelspelers — en vooral de regisseurs — te kort schieten in de zegging der verzen?

Waar zijn dan de regisseurs, die de spelers kunnen leeren, hoe zij Vondel's taal moeten hanteeren? Waarom moet men toch steeds op èen half zangerigen, half gedragen en vaak huilerigen en vragenden toon deze heerlijke poëzie vertolken? Hebben onze tooneelspelers en onze regisseurs dan verleerd — of hebben zij het misschien nooit goed geleerd — een vers te scandeeren? Men komt niet boven het metrum uit, men verzandt in het rijmwoord, het is alles nauwelijks boven dreun en eentonigheid verheven. En zoo wordt Vondel tot rijmelaar gemaakt.

De Genestet verzuchtte reeds: „Verlos ons van den preektoon Heer, geef ons natuur en waarheid weer". Welnu, van den preektoon zijn we gelukkig over het algemeen wel af, maar aan natuur en waarheid zijn we nog lang niet toe.

Verlangt gij voorbeelden om bovenstaande beweringen te staven? Ik zal er enkele noemen, maar het zal heusch geen limitatieve opsomming zijn, integendeel, in bijna elke strophe zijn soortgelijke fouten, als ik hieronder zal aanwijzen, op te merken en het aantal zonden tegen een levende, weldoordachte en gezonde versvoordracht zijn legio.

Als Lucifer in het begin van de „Adam" zegt:

„. . . . 't waar tijd om, zonder schroom,
Of Adam, of zijn gade, in hunnen eersten droom,
Te wekken met een slag . . . .",

dan is het toch een dwaasheid, om „schroom" en „droom" in precies denzelfden toon en met gelijken nadruk te zeggen, alleen omdat deze woorden rijmen. Het gevolg is dan ook, niet alleen dat de dreun bij deze wijze van verklanken om den hoek komt kijken, maar bovendien zal men dan na „droom" een pauze nemen, terwijl het toch veel logischer is, dat er geen hiaat ontstaat.

De reien bezondigen er zich eveneens aan — natuurlijk, als de regie er geen begrip voor heeft. Zelfs Adam, die vrijwel de eenige was met een dictie, waarmee men vrede kon hebben, ontspoorde nog wel eens en dat zou toch eigenlijk in een goed geleide voorstelling onmogelijk moeten zijn, want deze jonge speler heeft het gevoel voor de juiste toonhoogte, voor het verlangde rhythme, voor de natuurlijke dynamiek en voor den verantwoorden nadruk.

Van Gabriël spreek ik maar niet eens, dat was eenvoudig een paskwil en het is mij een raadsel hoe een regisseur met een dergelijke vermoording van deze figuur genoegen heeft genomen.

Asmodee zegt in het eerste bedrijf:

„Ook tergt verbod de lust. Het dreigen van de straf
Ontvonkt de lust. Gij weet, hoe lust U kon verrukken."

Het is duidelijk, dat, wil men eentonigheid vermijden, dit woordje „lust" drie maal achter elkaar, evenzoovele malen een andere nuance moet hebben. En zeker mag men niet, als Lucifer antwoordt:

„Maar 't menschdom spiegelt zich aan 's engels ongelukken"

dezen „ukken"-klank gelijkluidend en met denzelfden nadruk laten hooren. Dat is niet alleen leelijk, maar ook onjuist, want de natuurlijke klemtoon van „ongelukken" ligt op „on" en verder is „spiegelt" hier de hoofdzaak. Het is juist de grootheid van Vondel, dat als iets leelijk zou klinken, het ook tevens onjuist moet zijn; zijn taal is zoo uitgebalanceerd, dat alles precies klopt, wiskundig zeker.

Een van de wachtengelen zegt aan het slot van het eerste deel der voorstelling:

„De dans heeft zijn beslag: nu weer ten dis gelegen,
Daar Gabriël U noodt op 's hemels versen zegen."

Tot mijn verbazing en ontzetting hoorde ik ook hier de rijmwoorden op precies denzelfden toon en met denzelfden nadruk, terwijl het toch zelfs voor leeken duidelijk moet zijn, dat het volle gewicht op „dis" moet liggen, zoodat „gelegen" in de schaduw blijft, waardoor de rijmelarij met „zegen" vermeden wordt.

Terloops wil ik nog even wijzen op de „schablone-slang", die in de „Adam" voorkomt en die zelfs tot hilariteit van het publiek — ik kon waarachtig mijn oogen niet gelooven — op een gegeven moment het hoofd van zijn vertolker vanachter den boom liet zien. Is dit „grapje" als een „vondst" bedoeld? Onze regisseurs zouden liever wat originaliteit van beter gehalte vertoonen en voor den verleider, althans voor de verleiding, een andere oplossing zoeken. Het is toch ook zoo, dat de verleiding juist in schoonen vorm veel gevaarlijker is dan in den afstootenden vorm, zooals die ons pleegt te worden voorgezet. Laat de slang dan maar liever onzichtbaar en vooral, laat haar niet zoo dik-opgelegd en cliché-drakerig zijn.

Met de „Gijsbrecht" was het al niet anders, ook daar Vondel de rijmelaar. Gijsbrecht zelf begint al dadelijk met veel emphase zich op te blazen, natuurlijk met de bedoeling om te „vullen", terwijl Vondel toch waarlijk geen vulling noodig heeft. In den regel is het zoo, dat hoe meer lawaai men produceert, hoe meer men zijn onmacht poogt te verbergen. Als hij zegt:

„Hoe snel, hoe onverziens is deze kans gedraaid?"

en even verder:

„Hoe zocht men hem van ouds te maken tot een stad?",

dan geeft deze Gijsbrecht aan dat „Hoe" een nadruk — hij blijft er gewoon op hangen om te coquetteeren met zijn geluid, dat er overigens niet fraai genoeg voor is — die niet te motiveeren is. Bij eenig nadenken zal het ieder duidelijk zijn, dat de rest van de zinnen van veel meer belang is dan dit woordje „Hoe".

Vosmeer heeft te zeggen:

„Maar ik zal de dood van U met minder pijn verdragen,
dan van mijn eigen volk, dat zich ondankbaar toont,
en mijn getrouwen dienst zoo onrechtvaardig loont."

En het is weer je reinste rijmelarij om met dat „loont" dezelfde toonhoogte en denzelfden klem te nemen als met „toont", want „toont" is onbelangrijk en dient in de schaduw te blijven, terwijl „loont" het einde van den zin is en dus naar beneden dient te gaan.

Badeloch heeft al evenmin de moeilijkheden overwonnen. Zij heeft te zeggen in haar jammerklacht in het derde bedrijf:

„Weet hiervan eenig mensch, ik weet er van te spreken
Als ik den ganschen tijd mijns levens overreken,
Van mijne bruiloft af . . ."

Dan moet dat „weet hiervan eenig mensch" niet in vragenden vorm gezegd worden, het beteekent immers: „zoo iemand hiervan iets weet, dan ben ik het". Maar bovendien is het natuurlijk dwaasheid „spreken" en „overreken" weer precies hetzelfde te verklanken.

Arend meent in het vierde bedrijf ook al, dat Vondel niet genoeg geeft en hij tracht op wel zeer luidruchtige wijze het verhaal te doen van wat hem wedervoer.

En dan de reien. Deze werden niet in koor gezegd. Hoewel dit niet de bedoeling van Vondel is geweest wil ik daartegen niets inbrengen, omdat het de oplossing der moeilijkheden inderdaad gemakkelijker maakt, maar dan dient men er toch voor te zorgen, dat er een goed geheel ontstaat en de één den tekst niet van den ander overneemt zonder de eenheid te verbreken. Het ergste echter is weer de rijmelarij. Ik noem b.v. den aanhef van de rei van Klarissen, het bekende:

„O Kerstnacht, schooner dan de dagen,
Hoe kan Herodes het licht verdragen . . ."

De nacht is zwart en donker en de dag is licht, maar deze nacht, de Kerstnacht, is schooner dan de dag. Welnu, zou de klemtoon dan niet op „schooner" moeten vallen? „Dagen" blijft dan in de schaduw, waarmee al te sterke nadruk in verband met het rijmwoord „verdragen" wordt voorkomen. Eenzelfde kwestie is het met het niet minder bekende:

„Waar werd oprechter trouw
Dan tusschen man en vrouw
Ter wereld ooit gevonden."

Ook dit wordt tot rijmelarij gedegradeerd. „Vrouw" en „trouw" rijmt inderdaad, maar het gaat Vondel juist om dat „oprechter" en dan blijft „trouw" in de schaduw. Door het accentueeren van den rijmklank wordt de werking hiervan juist leelijk, dreunerig, stijf en onpoëtisch.

Hebben onze regisseurs wel eens van „woordmuziek" gehoord? Stel u voor, dat in elk gezongen lied de rijmwoorden op precies dezelfde toonhoogte, met precies dezelfde maat en precies hetzelfde geluidsvolume werden gezongen! Welnu, ook met verzen zeggen is het noodig deze te varieeren. Wanneer men de klanken van onze tooneelspelers in Vondel-voorstellingen zou registreeren met muziekteekens, dan zou men een beeld van de grootste eentonigheid en gelijkvormigheid zien verschijnen, althans ten aanzien van de rijmwoorden. Of denkt men soms door een soort zangerigheid die woordmuziek tot haar recht te laten komen? Zeggen is toch geen zingen, en op die wijze wordt het noch vleesch noch visch.

Waar is in Nederland de regisseur, die nog meer is dan „metteur en scène"? Waar is de kunstenaar, die intelligent genoeg is, om den tekst tot op iedere vezel te ontleden en die tevens dichter genoeg is om al die vezelen dan weer tot een schoon, harmonisch geheel saam te voegen?

Wanneer wij bedenken, dat sommige van deze Vondelzeggers leeraar zijn aan de tooneelschool en daar o.a. hun leerlingen Vondel moeten bijbrengen, dan is het niet verwonderlijk, dat ons tooneel Vondel tot rijmelaar maakt. Geloof niet, dat de gesignaleerde fouten van ondergeschikt belang zijn, zij zijn van vitale beteekenis voor het levend maken van Vondel. Er moet toch een verklaring voor zijn, dat Vondel over het algemeen door ons publiek „taai" gevonden wordt? Welnu, hier is de verklaring. Geef ons een regisseur, die Vondels taal volkomen beheerscht en laat hij dan gelegenheid hebben — niet twee of drie weken, maar minstens zes à acht — onze tooneelspelers de juiste zegging bij te brengen. Het materiaal is niet slecht, er valt veel van te maken, maar het mangelt aan goede leiders.

Nog één opmerking zij mij veroorloofd. Het schijnt bij ons tooneel en vooral in Amsterdam, mode te zijn een geknepen a-klank te produceeren. Niet alleen draagt deze dikke a niet ver, maar zij is bovendien foeileelijk. Laat de regie daar ook eens op letten, dat men een zuiver blanke en open a spreekt, trouwens ook voor de andere klinkers en medeklinkers zou het niet kwaad zijn als onze acteurs weer eens iets aan phonetiek gingen doen, zoo'n opfrissching is op zijn tijd noodig en er zijn zelfs spelers tusschen, die naar ik durf verwedden er nog nooit iets aan hebben gedaan.

TENTOONSTELLINGEN

TWEE HAAGSCHE TENTOONSTELLINGEN

DOOR R. PETERS

W. MINDERMAN EN J. VREUGDENHIL IN DE KUNSTZAAL PLAATS TE 'S GRAVENHAGE

Op de Plaats, in vroeger eeuwen, naar wij meenen, bekend als het Groene Zoodje, exposeeren Minderman en Vreugdenhil schilderijen en teekeningen. En nu willen we, om den lezer niet te suggereeren, dat het daar werkelijk zoo'n groen zoodje zou zijn, wel direct verklappen, dat er hier twee serieuze kunstenaars iets van hun werk aan het daglicht prijsgeven.
Niet dat zij hun licht onder de korenmaat hebben laten schijnen — geenszins, wij hebben het werk van Minderman en Vreugdenhil reeds op de laatste Pulchri-tentoonstelling ontmoet — of dat zij hun werken in het duister zouden scheppen. In geenen deele is dat hier het geval. Wat ons echter het meest verwondert, is dat hier twee zoo uiteenloopende karakters tezamen exposeeren. Bien étonné de se trouver ensemble, zegt men bezuiden onze grenzen. En daar ook zal men iets van Vreugdenhil's vreugden bij het schilderen van zijn naakt (no. 1) moeten zoeken. Het komt ons toch voor, dat hier een zwakke nagalm van Gauguin valt te beluisteren. Vreugdenhil heeft sterk die neiging naar het decoratieve element en wij mogen hem dan ook niet meten naar de maten van het „plein-air". Dat hij dit decoratieve element echter nog niet geheel klaar, tot een rhythmisch afgestemde verbeelding van zijn objecten weet op te stuwen, is vrij duidelijk. Hier en daar weet hij knappe dingen te bereiken, zoo bijv. in no. 2, het liggende naakt op den divan.
Is hij hier echter, ondanks het knappe van zijn kleurafstemming, waardoor dit schilderij als het welhaast best geslaagde doek van zijn tentoongestelde werk kan worden aangemerkt, niet op een dwaalweg geraakt? Er zit iets Japansch in de heele conceptie. Het vlak gevulde naakt met de bijkans als uit het harde palmhout gesneden contouren, die qua teekening nog wel een beetje bijgeschaafd mogen, geeft een geheel ander beeld van des schilders doel dan het „5" genummerde „Stilleven met appels" of het „7" genummerde „Geraniums". Vooralsnog houden wij het op zijn decoratieve qualiteiten, die hij nochtans niet ontaarden late in abstract gestamel. Hij moet hiervoor waken en naar „Het Hoekje" met den stoel en het blauwe boek uitwijst, zal hij zulks ook! Het zou toe te juichen zijn, want Vreugdenhill heeft iets te zeggen, al laten zijn teekeningen dit niet vermoeden. Want deze toonen niet zijn sterksten kant. Wat bij Minderman juist wel het geval is. Hier spreekt een diepe liefde voor het landschap. Een liefde, die door Minderman's geduldige techniek, gekoppeld aan een groote kleurgevoeligheid, tot charmante resultaten leidt. In de „Oude Huizen in Thorn", no. 34, bijv., een intiem hoekje uit een ouden tuin, is door de technisch verfijnde teekenwijze iets overgewaaid van het verleden, waar deze eerbiedwaardige muren van spreken. Ook het „Brugje aan den Maeweg", no. 33, doet aan die intieme landschapskunst denken, waarin onze zeventiende-eeuwers zulke meesters waren. Het moge dan topographie zijn, het draagt er nergens de opdringerige sporen van; en is dit niet reeds een verdienste te meer? Graag zouden we echter zoo'n klein geval met een enkele figuur verlevendigd zien. Heeft hij daar geen belangstelling voor? Of gaan de spanningen, die het leven biedt, aan 's kunstenaars wezen als een geest voorbij? Wij zouden er toe moeten concludeeren. Minderman stelt zich geen problemen als zijn medeexposant en wij zullen niet ver bezijden de waarheid zijn als wij vermoeden dat Minderman's werk meer aan den smaak van het publiek nabij komt.
Maar welke waarde heeft dit, zoo bezien? Dat de beschouwer voldaan wordt in zijn verlangen naar het aangename? Of dat hij in de complexen van den kunstenaar zichzelven ziet? Hier raken wij het terrein van de onderbewuste beelding, maar het zou ons te ver voeren op de aspecten van een metaphysische kunst hier dieper in te gaan.
Laten we Minderman ons oog doen streelen, zijn kleuren zijn aangenaam.

JAC. ERIKS IN DE KUNSTZAAL GEBR. KOCH TE 'S GRAVENHAGE

Zuid-Limburg schijnt in trek te zijn! Signaleerden we onlangs op een tentoonstelling in Amsterdam reeds eenige doeken uit Limburg en schreven we hierboven iets over dezelfde provincie, nu verrast ons warempel Eriks ook al met beelden uit dat heuvelachtige land! We zouden even ondeugend kunnen zijn en het vermoeden uiten dat hier materialistische motieven in het spel zijn geweest, maar komaan, laten we niet te zwartgallig zijn!
Het Limburgsche land is teekenachtig en zoo'n Geuldal bijvoorbeeld kan prachtig zijn! Het lijkt ons in Eriks' werk soms anders (zie afb. blz. 216); of zou het het kunstlicht zijn, dat ons hier parten speelt? Het werk van Eriks doet ons wat flets aan, misschien voldoet het meer in het volle daglicht. Bezien wij zijn no. 15, getiteld: „Akkerhoekje met Planten", dan blijkt het wat slap en vervelend gedaan.
Het schilderij „Giethoorn", no. 3, een herfstmorgen voorstellend, kan door het tegenlicht, dat hier op effectvolle wijze is toegepast, ons meer bekoren, evenals de „Zuid-Limburgsche Boerderij", no. 7, die zich aan de Duitsche romantici verwant vertoont, maar minder sterk van bouw. Een van de grootste bezwaren echter blijft, dat de kleur wat schraal is en de schildering dan door de te zwakke teekening, in het „Landschap met Paard" bijv., verliest.
Een aangekondigde „Barmhartige Samaritaan" was niet ter expositie aanwezig, hetgeen ons speet, want een dergelijk onderwerp zou ons een beter inzicht in Eriks' kundigheden kunnen geven. Nu is alles te veel landschap zonder meer. Want het eenige portretje dat aanwezig is, no. 17, geeft ons te weinig houvast om Eriks op de uitbeelding van de menschelijke figuur te beoordeelen. Wij hopen Eriks' werk nog eens terug te kunnen zien onder voordeeliger omstandigheden. Het zou dan voor hem zelf en voor den beschouwer aangenamer kunnen zijn.



MUZIEK LEVEN



DE TOURNEE VAN DE ITALIAANSCHE OPERA

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Verdi en Puccini, twee opera-componisten met een ingeschapen, nimmer falend tooneelinstinct en die, vertrouwend op de ingevingen van hun vurig hart, zich om de waarde van theorieën en systemen niet bekreunden.

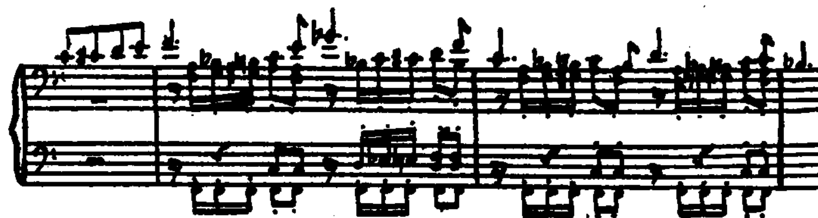
Het nieuw verschiet, dat zij hun jongeren tijdgenooten onthulden, de stroom van doorzichtige mogelijkheden, die hun scheppende fantasie kon oproepen, deze zegen van het wekkend voorbeeld is bovenal te danken — niet aan strijd of breuk met de traditie, maar aan de vereeniging met het overgeleverde, een bondgenootschap dat de oorspronkelijken van geest aandurven en zij alleen.

In de eerste helft der XIXe eeuw was de structuur van het lyrisch drama, zooals de Napolitaansche school haar had bepaald, hecht en onveranderd gebleven. Zij bestond uit een prachtig afgewogen wisseling van recitatieven en aria's. Deze aria's, waaronder in uitgebreiden zin ook duetten zijn te verstaan, trio's, kwartetten en ensembles — al die verschillende soorten van gezongen melodieën moesten in de eerste plaats het betooverend vermogen doen uitkomen van de hoog ontwikkelde Italiaansche zangtechniek. Recitatieven en aria's dienden een overzichtelijk geheel te vormen, strak en helder in hun wisselend rhythme. Het orkest bepaalde zich bijna uitsluitend tot het begeleiden van de zangstem. Ondanks haar starheid en vele conventies had deze opera-stijl met Rossini en Bellini meesterwerken voortgebracht. Wijzigingen, tornen aan den beproefden vorm? In Italië is bij geen der XIX-eeuwsche componisten een dergelijk denkbeeld opgekomen. Ook Verdi bleef, bijna tot het einde van zijn loopbaan, getrouw aan het geijkte: de evenwichtige schikking van zangstukken en *parlanti*. Die ordening wordt weliswaar vanaf *Nabucco* (Verdi's 3e opera) gaandeweg vervormd, maar hij heeft haar nooit omvergeworpen. De recitatieven worden steeds lyrischer; hier en daar zijn zij als het ware met de aria versmolten. In de aria's zelve wordt de cantilene aan de dramatische situatie aangepast, zoo noodig met voorbijziening van het voorgeschreven aantal maten. De fraaie, maar vaak zinlooze melismen en cadenzen laat Verdi onverbiddelijk vervallen, wanneer zij de handeling of de emotioneele spanning verstoren. Zoo verschijnt als zestiende opera in een ontwikkelingsperiode van twaalf jaar het meesterwerk *Rigoletto*, waarvan het succes, sinds de eerste uitvoering te Venetië in 1851, tot den huidigen dag onvergankelijk blijkt te zijn. De ongemeen boeiende macht van felle contrast-effecten, waarvan Verdi van meet af aan het geheim scheen te bezitten, openbaart zich in geen zijner werken zoo forsch en consequent als in Rigoletto. In een kort luguber voorspel verkondigt het koper, huiverend ondersteund door de tremoli der bassen:



Het is het motief van Monterone's verwensching, het noodlot, dat Rigoletto, de gebochelde hofnar, zich door zijn cynischen spot op den hals haalt. Een klagende melodie der violen onderbreekt dit noodlotsmotief, dat wederom in een onheilspellend pianissimo naklinkt. Bij de opening van het doek, onmiddellijk daarna, volgt in fonkelende rhythmen en parlanti vol uitdrukking de schildering van een feest in het hertogelijk paleis. De ballade alleen reeds met haar wiegende melodie in zes-achtsten teekent den hertog als een luchthartigen losbol. De feestdrukte neemt toe met een menuet in Mozart-stijl en de levendige Pericordino. Meesterlijk is de invlechting van soli en koor. Dan, als tweede contrast, de sombere verschijning van Monterone, zijn hooghartige bestraffing van den hertog en de vloek die den vorst en Rigoletto wordt toegeslingerd — deze Stretta, waarmee de proloog eindigt, is een en al bezieling, vereenigd met een weergalooze techniek in het schrijven van groote ensembles. De eerste acte brengt nieuwe contrasten met zich.

Zij opent met het rappe tafereel tusschen Rigoletto en den beroepsmoordenaar Sparafucile. Verschrikkelijk is de uitdrukkingskracht van het parlante, dat een melodie doorkruist, voorgedragen door een violoncel en een contrabas, *con sordino* met kronkelingen van chromatische tertsen in de begeleiding.

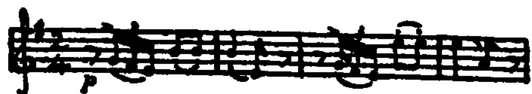


Dan: Rigoletto's klacht en de herinnering aan Monterone's vloek, die hem niet meer loslaat — gevolgd door de onstuimige inzet van het orkest in c-majeur: Gilda, Rigoletto's dochter, snelt haar vader tegemoet. Hun duet, dat kleinood van melodische teederheid en daarop het simpele en aandoenlijke *Allegretto* van Gilda:

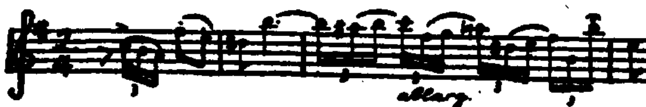
Dit als inleiding tot haar duo met den hertog, waar die milde melodie in opwelt:



en Gilda's aria *caro nome* met de inleidende drieklankfiguren van een solo-fluit en de sexten-melodie door twee fluiten gezongen. Tot besluit de scène van Gilda's ontvoering en de hijgende ren van Rigoletto, die zijn dochter zoekt — ziedaar de expositie van het drama, in zijn geniale bondigheid ongeëvenaard, van vocaal-melodische zeggingskracht een unicum. De opklimmende heftigheid van de tweede acte is aan één stuk door met de vuist geschreven. Met welk een durf en zekerheid zijn ook hier de tegenstellingen gespannen: Rigoletto's quasi-onverschillig neuriën, dat zijn innerlijke beklemdheid maskeert, zijn uitbarsting *cortigiani vil razza dannata*, de ontroerende passage in des-majeur, waar hij de wedergave van zijn dochter afsmeekt, het dan volgende duet met Gilda, waar deze hobo-melodie in opbloeit, een simpele cantilene, die zoo'n wonderlijk reliëf aan de figuur van het onschuldige meisje geeft:
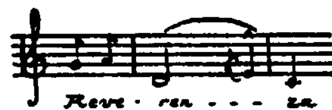


Rigoletto's smartelijk gezang, gevolgd door het woedende *si vendetta tremenda vendetta* en het slotduet — welk een melodische bezetenheid jaagt door deze reeks tafereelen! Toch



voert hun klimmende koers onafgebroken naar het laatste bedrijf. Daar verheft zich een der hoogste toppen, die in de opera-literatuur zijn aan te wijzen. Het tooneel is in tweeën verdeeld. Na een korte dialoog tusschen Gilda en Rigoletto verschijnt in Sparafucile's nederig logement de hertog, die wijn en een kamer verlangt. Hier, in de liederlijke sfeer van het zondig kroegje, klinkt nu de luchtig-zwierige canzone *La donna e mobile*. Hoe onweerstaanbaar de coupletten van dit sierlijk liedje moesten inslaan, was Verdi zich dusdanig bewust, dat hij de muziek daarvan pas op het laatste oogenblik uit handen gaf onder strict verbod aan den tenor de melodie buiten het theater te zingen of te fluiten. Zijn voorgevoel had hem niet bedrogen. Bij het verlaten van den schouwburg, na de première, zong het Venetiaansch publiek zoowel de woorden als de melodie. Op de canzone nu volgt het kwartet, een wonder dat zich, van alle kunsten, wellicht alleen voltrekken kan in de muziek. Met welk een onafwijsbaar overwicht worden in dit vierstemmig zangstuk alle bedenkingen gelogenstraft door de veristen zoo vaak geuit tegen het vocaal ensemble. Hoe onontkoombaar is Verdi's greep, die de tegenstrijdigste gevoelens vereenigt tot een geheel, waarin elk der vier personen zijn identiteit bewaart: *„Bella figlia dell'amore"* — de hoofsche phrase van den verliefden hertog —, Maddalena's lachlustige spot, de melodie, waarin Gilda's hartverscheurend leed tot uiting komt, de repeteerende bastonen, die de grommende wraakzucht weergeven van den ongelukkigen nar! Dit tafereel, waar niet het schouwspel dus, maar enkel de muziek aan het ongerijmde, paradoxe, schoonheid en hoogsten zin verleent, waarlijk, dit kwartet vindt zijn subliemen tegenhanger slechts in dat

ander vierstemmig ensemble, *„Mir ist so wunderbar"*, uit de eerste acte van *Fidelio*. Gilda's offerdood besluit het drama. In manskleeren vermomd treft haar, in stede van den hertog, Sparafucile's degen. Van tevoren is een onweer losgebarsten. Het koor, als stem der elementen, zingt met gesloten mond in chromatische tertsen een huiveringwekkend klankbeeld van den gierenden wind. De bliksem flitst in vlugge figuren van de kleine fluit. De muzikale schildering van den storm als achtergrond van het gruwelijk gebeuren openbaart die visionaire vindingskracht, die een wezenstrek is van Verdi's genie. Als temidden van den storm plotseling de canzone weerklinkt en een bliksemschicht de vreeselijke werkelijkheid belicht, knielt Rigoletto bij zijn stervende dochter neer. Gilda's teedere cantilene in het slotduet, die roerende phrase, die als een doovende kaars een paar maal opflakkert, Rigoletto's woeste kreet *„La maledizione!"*, het wijselijk weglaten van het noodlotsmotief als een overtollig accent op het tooneelbeeld — heel de muziek der finale handhaaft de spanning van het eindbedrijf in een monumentalen boog. In geen zijner latere composities heeft Verdi de eenheid van muzikale conceptie overtroffen, die den toehoorder in *Rigoletto* steeds opnieuw overweldigt. Met *Rigoletto* heeft Verdi den grondslag der Italiaansche opera vernieuwd. De traditioneele bouwtrant van het lyrisch drama vertoonde sinds Monteverde's *„Orfeo"*, in 1607, reeds dat streven naar contrast-werkingen, dat steeds een kenteeken is gebleven van den Italiaanschen stijl. Maar de wetmatigheid van dat effect, sterker dan een zijner voorgangers heeft Verdi haar beseft, trouwer en onstuimiger heeft hij haar beleden. Zijn dieper en wijder bewustzijn van polaire spanningen en hun muzikale uitwerking, daarenboven het vermogen dit inzicht volledig te realiseeren: te laten blijken, dat de spits van elke spanning het keerpunt inhoudt, dat tot hernieuwde stijging leidt — dit was het wat Verdi voorbestemde een schenker en tevens een wekker te zijn van versche denkbeelden. Wij wezen er reeds op: de overgeleverde opvatting bleef behouden, maar de verbreede basis, die met *Rigoletto* een voldongen feit was geworden, deze zou voortaan aan het recitatief een melodische expansie geven, die de scheiding tusschen aria en parlante geleidelijk ophief, een proces dat zich bij Puccini en anderen tot een versmelting dier beide zangvormen voltrok. Eenmaal herrezen uit de kleurlooze, doodsche strakheid der zwart-wit effecten, waarin de contrastwerkingen der oude school bijna uitsluitend bestonden, werd naast den zang ook gaandeweg de orchestratie in de algeheele vernieuwing betrokken. Steeds levendiger wordt het coloriet, steeds oordeelkundiger weet Verdi partij te trekken van de beste ligging bij strijkers en houtblazers, wanneer het er om gaat de cantilene zij het in een fel of matter licht te stellen. Hij weet hoe indrukwekkend juist de teere nuances van het koper zijn. Bij Verdi klinken de metalen blaasinstrumenten trouwens altijd precies op hun plaats.

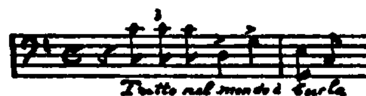
Hebben wij van *Rigoletto* den opbouw in contrasteerende hoogtepunten eenigszins uitvoerig behandeld, zoo willen wij thans in het kort de evolutie samenvatten, die Verdi's opera-opvatting onderging in zake de muzikale structuur. Er is veel gezegd over zijn laatsten stijl en de beïnvloeding daarvan door het germaansche muziekdrama. Natuurlijk heeft aan Wagner's werken Verdi juist zooveel ontleend als onder genieën gebruikelijk is; ook van Berlioz heeft Verdi geleerd. Verdi's zuidelijke muziek blijft echter, sterker nog dan die van Berlioz, melodisch en harmonisch van aard en hij orkestreert dienovereenkomstig. De polyphonie van Wagner's orkest, waarbij aan alle stemmen principieel dezelfde waarde wordt toegekend, zij is Verdi tot het eind toe vreemd gebleven. Verdi's instrumentatie steunt in al zijn ontwikkelingsphasen op het inzicht, dat aan de zangstem in het orkest zoowel als op het tooneel den voorrang toekent. Dit verklaart hoe nog in het slotbedrijf van een werk als *Aida* op het hoogtepunt van een climax plotseling de gansche hartstocht van een melodie zuiver vocaal tot uiting komt, terwijl het orkest guitaristisch begeleidt: Weliswaar zijn dergelijke uitersten in *Otello* niet te vinden, maar ook hier zoowel als in *Falstaff* bewaart het orkest in alle kleurenpracht zijn dienende functie zonder ooit den troon te usurpeeren, die de menschelijke stem van nature toekomt. Dit was van oudsher de Italiaansche opvatting en zij is het gebleven zelfs bij het op Verdi volgend geslacht ofschoon de instrumentatie dezer componisten alle luister en verfijning biedt van den XIXe-ceuwschen ervaringsschat. In *Falstaff* is het recitatief in de melodiek volkomen ondergegaan. Alle tafereelen zijn aaneengeschakeld, symphonisch doorgecomponeerd, zooals bij den Duitschen meester, maar voor het eerst werd deze stijl op een muzikale klucht toegepast. De tachtigjarige Verdi vernieuwde hiermee niet alleen de opera buffa, maar zijn *Falstaff* was een zelfvernieuwing van den eersten rang. Verdi's kostelijke zin voor humor is in die vernieuwing voor den dag gekomen. Het geniale werk openbaart een onvergelijkelijke vaart en gratie en een onverbroken straffen vorm in heel den luchtigen trant van de compositie. De orchestratie, even sierlijk als kundig, is ontworpen met dat brillant en zorgeloos gemak, waarmee Rossini instrumenteerde. De zang wemelt van komieke toonbuigingen, zooals de dwaze plechtigheid van Quickly's groet:



en Falstaff's uitroep:



Hoe prachtig wordt de reeks van grappige contrasten hier en daar onderbroken door de amoureuze teederheid van een liefde-duet en hoe ontroerend klinkt Nannetta's romance temidden der burleske bedrijvigheid van de laatste acte, die, na een bruilofsmenuet besluit met de vrije fuga:



Hoezeer de invloed van het muziekdrama op Verdi's oeuvre zich tot uiterlijkheden beperkte, blijkt — het zij nogmaals nadrukkelijk herhaald — uit den fundamenteelen bouw, de structuur in tegenstellingen, welke Verdi onveranderlijk handhaafde en die aan het wezen van het muziekdrama ten eenenmale vreemd is. Wagner bestreefde noch vermeed contrasteffecten. Polaire spanningen resulteeren in zijn drama's uit de handeling, doch bepalen nimmer den gang van zaken.

„Denkt U, dat ik onder deze zon en dezen hemel den Tristan had kunnen schrijven, of de Tetralogie? WIJ zijn Italianen, God nog toe! in alles! ook in de muziek!", Verdi's heftige woorden tot zijn lateren biograaf Monaldi, elk zijner jongere tijdgenooten mocht ze hem met een gerust geweten naspreken, zij het ook, dat op ieder van hen zich, min of meer, de onontkoombare invloed deed gelden van het Wagnergeweld. De menschelijke stem als draagster van het klankbeeld, het dringend beginsel, waar Verdi nimmer van afweek, wij zien het bij de jongeren zijn volstrekte beteekenis gaandeweg verliezen. Verdi's vernieuwing droeg geen revolutionnair karakter: waar de Napolitaansche school in den zang het eigenlijk doel der opera zag, daartoe het drama als middel beschouwend, had thans, door Verdi's ruimere toepassing dier wet, de opbeperkte heerschappij van den zang voor een meer relatieve moeten plaats maken, waarin ook de handeling haar deel had. Lyriek en dramatiek zouden van nu af aan wederkeerig voor elkander plaats maken. Het was de innerlijke spanning van het geheel, die bepaalde op welk moment de nadruk kwam te vallen. Over het wel en wee van „bel canto" en „recitativo secco" besliste niet meer de traditie, maar het subjectieve oordeel van den componist. Hoe diep hij ondertusschen door zijn geniaal niet-anders-kunnen het gezag der overgeleverde leer ondermijnde, besefte Verdi zelf allerminst. Verder dan een ondermijning leidde onder een noordelijken hemel de hervorming der opera: Wagner's vernieuwing was een omwenteling. Reeds is in „Rienzi", naast den zang, de wonderlijke zeggingskracht van het orkest in de muzikale plastiek ten volle betrokken. Niet de zang alleen, maar de muziek in haar geheel is met het klankbeeld identiek geworden. In „Der Fliegende Holländer" en „Tannhäuser" voltrekt zich de losscheuring van de opera. In Wagner's muziekdrama is het drama het wezenlijke. Aan de muziek komt een bemiddelende functie toe. Het machtpunt harer magische hefkracht is van den zang naar het orkest verlegd; de muziek is symphonisch geworden en de zangstem één harer factoren. — Krachtiger dan de zuidelijke overlevering wier autoriteit, zoo zeiden wij, door Verdi onwillekeurig was verzwakt, deed zich de uitwerking van het muziekdrama in het Italië der tachtiger jaren gelden. Naar aanleiding van Puccini's eerste opera „Le Villi", in 1884, schrijft Verdi: „Ik heb veel goeds hooren vertellen van den musicus Puccini. Ik las een brief, die er al het mogelijke goeds over zei. Hij volgt de moderne tendens, dat spreekt vanzelf, maar hij houdt vast aan de melodie, die modern noch antiek is. Toch dient men het in deze voorzichtig aan te doen. Opera is opera: symfonie is symfonie en ik geloof niet, dat het mooi is om een symfonisch gedeelte in een opera te maken, voor het plezier alleen het orkest te laten dansen." Ook uitlatingen als deze toonen ons, hoe vreemd van den nieuwen Duitschen stijl Verdi innerlijk is gebleven. En evenwel op de verbreede basis, die de Italiaansche opera aan zijn oeuvre heeft te danken, was tevens plaats ontstaan voor vernieuwingen van anderen aard dan de eigene. Wat nu „Le Villi" betreft, afgaande op het oordeel van Boito, die in den door Verdi bedoelden brief o.a. de meesterlijke instrumentatie van het werk had geprezen, mogen wij aannemen, dat Puccini's eersteling de kenteekenen droeg van een streven, dat wij hierboven in verband met „Rienzi" schetsten. Het symfonisch element, dat weliswaar in al zijn werken is aan te wijzen, heeft Puccini's talent echter niet van de opera afgekeerd. „Le Villi" was een succes. In acht jaar tijds volgden twee nieuwe werken: „Edgar" en „Manon Lescaut", het eene een misslag, het andere wederom een succes. Toen hij in '96 met de „Bohème" voor den dag kwam, viel Puccini een bijval ten deel, die al zijn vroegere triomfen overtrof. Met het libretto was geen poging gedaan uit Murger's novelle een dramatisch geheel te vormen. Vier beelden, smaakvol tegenover elkaar gesteld, schilderen de romantiek

der Parijsche bohème omstreeks 1830. Zijn traditioneele ordening van contrasteerende hoogtepunten en melodische rijkdom rangschikken het werk tot een onmiskenbaar voortbrengsel der zuidelijke operakultuur. Ofschoon van de orkestrale uitdrukkingsmiddelen een ruim gebruik wordt gemaakt, verliest de zang toch nergens haar solistisch overwicht. Bij uitstek getuigt daarvan een scène als de opkomst van Mimi in het eerste bedrijf, waar het effect der plotseling gedempte strijkers in zijn verfijnden eenvoud onmiddellijk de lijdenssfeer meedeelt, die deze figuur omgeeft. Aan het orkest heeft Puccini hier de taak toevertrouwd van een zeer gecompliceerd obligaat-instrument, dat beurtelings aanvullend en insinueerend, nochtans den achtergrond der zangstem vormt. En deze werking van den symfonischen factor is eigenlijk kenmerkend voor Puccini's oeuvre in zijn geheel. Na Bohème en Tosca was het alsof in Butterfly de melodische bron minder rijkelijk vloeide. Om voor dit exotisch werk de „couleur locale" veilig te stellen, had Puccini authentieke Japansche en Amerikaansche melodieën ingevoerd. In zijn volgende opera, „La Fanciulla del West", heeft hij dat procédé herhaald. Maar het bleek, dat Puccini niet het symfonisch genie bezat om een vreemde melodie assimileerend te verwerken. Precies wat het *niet* zijn moet, draagt Puccini's exotisme het karakter van een „Fremdkörper". Zijn ware kracht in een werk als Butterfly verschijnt dan ook daar, waar hij zoowel het Oosten als het Westen uit zijn hoofd heeft gezet en de tragiek der centrale figuur tot uiting komt in de oprechte zuiverheid eener hoog gestemde elegische melodiek. Hier straalt de warmte, de hartstochtelijke natuur van Puccini's muziek.

Onder de vertolkers der hier besproken werken willen wij, de „beroemden" ditmaal ter zijde latend, met een enkel woord diegeene releveeren, die ons uitzonderlijk getroffen hebben. Met een fonkelend talent is de dirigent Mario Rossi begaafd, wiens meesterlijke werkwijze ons in zijn ééne, enkele repetitie voor den „Falstaff" versteld heeft doen staan. Hij zal zich mettertijd een wereldreputatie verwerven. Onder dit gezelschap van louter „sterren" leverden opmerkelijke prestaties de sopraan Onelia Fineschi (Nannetta) en de tenor Francesco Albanese (Fenton). — Onder de uitvoerenden van Rigoletto, Bohème en Butterfly — eveneens voortreffelijke vertooningen — prijzen wij de bijzondere eigenschappen van Elda Ribetti (Gilda), den tenor Salvatore Romano en de sopraan Adriana Perris (Butterfly).

BOEKBESPREKING

F. M. Huebner: *De Romantische Schilderkunst in de Nederlanden (uitg. Oceanus, 's Gravenhage).*

In de Nederlandsche kunstgeschiedenis vormde de romantiek tot voor kort een tamelijk verwaarloosd hoofdstuk. Het ging er juist mee als met het oordeel over de negentiende-eeuwsche letterkunde van vóór tachtig, waarbij men vluchtig met de hand wuifde naar een Staring, een Potgieter, een Huet, Multatuli vlot inschakelde bij het merkwaardige gilde der voorloopers, om daarna over te gaan tot de orde van den dag: de tijd van tachtig, waarmee de Nederlandsche literatuur eigenlijk eerst scheen te zijn begonnen.

En zooals ook op letterkundig gebied de belangstelling groeit voor het werk der vóór-Tachtigers, zoo is er de laatste jaren een snel opgekomen opmerkzaamheid ontstaan voor de romantische schilderkunst, die nog maar korten tijd geleden nagenoeg geheel buiten het gezichtsveld was gebleven door het impressionistisch schilderen van de Marissen, Mauve, Breitner en anderen, die Nederlands landschappen en steden opnieuw voor de wereld openlegden, nu van den atmosferischen kant. Langzamerhand hebben wij het impressionisme achter ons: wij kunnen er ons nu een totaalbeeld van vormen en het vergelijken met vorige kultuurperioden, zoodat wij nu ook evenwichtiger kunnen oordeelen over datgene, wat aan het impressionisme voorafging en er zoozeer door werd overschaduwd.

Aan Dr F. M. Huebner komt de eer toe, de belangstelling voor de Nederlandsche picturale romantiek voor een niet gering deel bij een breed publiek te hebben gewekt. Geheel alleen stond hij daarbij niet: zoo heeft ook de heer de Boer in zijn artikelen veel geijverd voor een erkenning van deze belangwekkende strooming, en er zouden nog anderen zijn te noemen, maar in het algemeen waren de beoordeelaars in kranten en tijdschriften onze romantiek nog altijd niet gunstig gezind. Mede door de tijdsomstandigheden is daar bij het publiek verandering in gekomen: het romantische schilderij blijkt thans een gewild object, mede door den algemeenen ongerichten drang naar ouderwetsche intimiteit, maar evenzeer door zijn artistieke waarde, die langen tijd over het hoofd werd gezien.

In „De Romantische Schilderkunst in de Nederlanden" geeft Huebner nu een de geheele periode omvattend beeld van dezen merkwaardigen nabloei onzer zeventiende-eeuwsche meesters. Want ondanks romantische inwerkingen is het wezen van deze kunst zeventiende-eeuwsch: men denke slechts aan de rol van het bruin, aan den nadruk, waarmee ook de romantiek de stoffelijke vormen beklemtoonde, en zoo voort. Doorloopend brengt de schrijver onze romantische schilderkunst dan ook terug tot haar oorsprong, al verwaarloost hij niet, de gunstige en ongunstige invloeden van den tijd op te sommen. Zoo ontwikkelde zich deze kunst in goede richting o.a. onder inwerking van het Rijnland, terwijl het sentimentalisme van die dagen haar minder gelukkig beïnvloedde. De belangrijkste strooming er in is echter die van het bewuste nationale réveil, het voortbouwen op de beste nationale schilderkundige tradities, welke dan ook verscheidene meesters voortbracht, die met uitzondering van de grootsten: een Rembrandt, een Vermeer, Hals, Steen en enkele anderen, met eere naast de schilders van de Gouden Eeuw mogen worden genoemd.

Dit besef te hebben verhelderd, de beteekenis van de romantische schilderkunst in ons land duidelijk te hebben onderkend, is de verdienste van deze breed-opgezette en rijk-verluchte studie. Met belangstelling zien wij dan ook uit naar het door den uitgever reeds aangekondigde pendant voor Vlaanderen van denzelfden schrijver.

L. G. Lonis

Dr Elise van der Ven—ten Bensel en D. J. van der Ven: *De volksdans in Nederland (uitg. A. Rutgers te Naarden).*

Het doel van dit werk is tweeledig, namelijk het verzamelen van gegevens over den volksdans in Nederland en het maken van den volksdans tot een levend element in de Nederlandsche volksgemeenschap. Dit laatste is m.i. verreweg het belangrijkste. Juist in den huidigen tijd, nu het Nederlandsche volk uit zijn langen slaap ontwaakt en zich weer van zijn nationaliteit bewust wordt, is het ook noodig, dat de volksdans zijn oude waarde herkrijgt. Ook het vooroordeel van sommige lagen der bevolking tegen den volksdans dient overwonnen te worden.

In hun inleiding zeggen de schrijvers zelf o.m.: „Thans, nu de gemeenschapsgedachte zich meer en meer baan breekt en er inderdaad een volksgemeenschap groeiende is, zal de volksdans als bindende factor en als uiting van volksverbondenheid steeds meer een sociale functie vervullen, evenals dit vroeger — vóór de renaissance en de hervorming — in een samenleving met een ongesplitste volkscultuur mogelijk bleek." Zoo wordt in „De volksdans in Nederland" uitvoerig de geschiedenis van den volksdans behandeld en worden de zwaarddansen, gemeenschaps- en heemdansen als gemeenschappelijk Germaansch bezit gezien.

Een interessant boek. Alleen jammer, dat de foto's, vooral de moderne, vaak zoo slordig en fototechnisch minder goed zijn.

Frits Sampimon

Egmont Colerus: *Leibniz. De levensroman van een universeelen geest. Geautoriseerde vertaling van* Eduard Wormer *(uitg. Holle & Co., 's Gravenhage).*

Egmont Colerus is, als wij het wel hebben, van huis uit mathematicus en daarnaast is hij ook philosoof. Leibniz was — de schrijver zegt het in den ondertitel van het hier te bespreken boek reeds — een universeele geest, hij was philosoof, diplomaat, mathematicus, physicus, jurist, historicus, theoloog, geoloog; en hij was dit alles ter zelfder tijd, hij was niet op de eerste plaats mathematicus, maar hij was het óók.

Ziedaar den dieperen grond, waarom dit overigens zoo voortreffelijke boek bij den lezer toch een vaag gevoel van onvoldaanheid opwekt. Hier heeft een, op de mathematiek gespecialiseerd philosoof een ontwikkelingsgeschiedenis geschreven van een — op alles, en in feite dus op niets — gespecialiseerden geest; hier is vanuit den gezichtshoek van den mathematicus een visie gegeven op een totaliteitsmensch en hierbij is, begrijpelijkerwijs, het accent gevallen op die momenten van het veelzijdige geheel, die voor den biograaf in al zijn bepaaldheid en beperktheid het meest sprekend en interessant waren.

Zooals gezegd, hierdoor wordt bij den niet mathematisch-ingestelden lezer een lichte onvoldaanheid veroorzaakt. Toch willen wij den schrijver van deze eenzijdigheid geen verwijt maken. Zijn geheele boek is als het ware een pleidooi voor een eenzijdige beschouwingswijze van een zoo veelzijdigen geest als Leibniz geweest is. Wanneer

men bijvoorbeeld in het hoofdstuk over „De demonen der geschiedenis" die eigenaardige correlatie van wiskundige en historische problemen en theorieën ontmoet, dan kan men slechts beamen dat van een zoo eenzijdige, maar daardoor ook zoo „einheitliche" beschouwingswijze een groote bekoring uitgaat. Men moet zelf al een universeele geest zijn om een man als Leibniz in de totaliteit van zijn persoonlijkheid te begrijpen en te waardeeren; is men zelf geen al-omvattend en -overziend genie (en niet ieder immers kan een Leibniz zijn), dan doet men beter — wil men althans een leesbaar boek schrijven — om vanuit het eigen waardesysteem het onderwerp te interpreteeren en aldus in de veelheid der verschijnselen door de eenheid der subjectiviteit orde te scheppen.

Zoo schreef Egmont Colerus vanuit zijn bepaald standpunt, het standpunt van den mathematicus, een leerzaam en tevens leesbaar boek over Leibniz, over de veelheid van zijn wetenschappen en over de veelzijdigheid van zijn karakter. Dat de subjectiviteit van zijn standpunt overigens niet berust op een engheid van visie of een geborneerde vooringenomenheid, toont hij ons bijvoorbeeld in die hoofdstukken, waarin hij Socrates, Protagoras, Steno, Leeuwenhoek, Spinoza en Leibniz in een colloquium samenvoert en waarin wij iets speuren van die stijlvol-klassieke sfeer waarin Plato's dialogen ons verplaatsen; of in het hoofdstuk waarin Leibniz aan keurvorstin Charlotte van Brandenburg zijn theodicee verklaart, een van de beste gedeelten uit dit boek.

Naast deze goede zijn er zeker ook minder goede kwaliteiten aan dit boek op te merken. Wij wezen reeds op Colerus' subjectieve instelling tegenover Leibniz' universaliteit en wij begrepen haar als noodzakelijk en vruchtbaar tevens. Dat neemt echter niet weg, dat de veronachtzaming van verschillende, voor Leibniz' systeem wezenlijke, momenten niet verantwoord is. Over de fundamenteele gedachten van den grooten Duitscher over de biologie, de teleologie en de kentheorie, over zijn grondlegging van de wetenschap der dynamiek, over zijn beschouwingen over de aesthetiek in hun verband met de theorie van de harmonia praestabilita, ja over het geheele probleem van deze gepraestabileerde harmonie, treffen wij in dit, toch zeer omvangrijke, boek nauwelijks eenige regels aan.

Onze totaal-indruk van deze biografie intusschen kan slechts een goede zijn. Egmont Colerus (en dit geldt ook voor Eduard Wormer, die voor een gave vertaling zorgdroeg) is er niet slechts in geslaagd de figuur van een groot wijsgeer tot nieuw leven te wekken, hij vermocht bovendien de wetenschappen, die door dezen veelomvattenden en diep-borenden geest werden beheerscht, in hun organischen samenhang te zien en te beschrijven. A. B. Roels

Dr J. H. Carp: *Beginselen van Nationaal-Socialisme, tweede herziene en uitgebreide druk* (*uitg. NENASU, Utrecht*).

Dit scherpzinnige rechtsphilosofische geschrift van Dr Carp heeft zich door zijn eersten druk reeds bekendheid en goede faam verworven. De tweede druk is met een vijftal hoofdstukken uitgebreid, waarvan het belangrijkste ons inziens het hoofdstuk is, dat handelt over de „eenzijdigheid" der beweging en de „bezonnenheid" van den staat.

De schrijver stelt hier twee momenten van de nationaalsocialistische wereldbeschouwing tegenover elkaar, n.l. eenerzijds de in het (arationeele) *gevoel* levende negatie van het oude, anderzijds het (redelijke) *inzicht* dat in het nieuwe een synthese is voltrokken van dit nieuwe met het oude, dat de spanning tusschen oud en nieuw is opgeheven, dat het nieuwe dus niet uitsluitend „nieuw" is, maar in zekeren zin ook een evolutie uit het oude, dus „oud" tevens.

Aan de Beweging stelt Dr Carp dan den eisch der eenzijdigheid, der subjectiviteit; aan den Staat dien der bezonnenheid, der objectiviteit. In de Beweging zal de (onberedeneerde en onberedeneerbare) mythe haar stuwende daadkracht ontplooien, in den Staat zal het (intellectueele) inzicht in de continuïteit van al het wordende en in de historische bepaaldheid dus van het nieuwe, het revolutionaire radicalisme afremmen.

Het is zeker van groot belang, om zooals Dr Carp dat doet, de tegenstrijdigheid van deze twee tendenzen in de nationaalsocialistische wereldbeschouwing bewust te maken en in haar oorsprong en noodzakelijkheid te begrijpen.

Waar zich dan echter de vraag opdringt, hoe de competentieregeling van gevoel en inzicht, eenzijdigheid en bezonnenheid, Beweging en Staat, in de practijk zal zijn, ware het juister geweest het hoofdstuk „Beweging en Staat", dat nu aan het zoo juist besproken hoofdstuk voorafgaat, er op te laten volgen en daarin dan wat nader op het probleem van die competentieregeling in te gaan.

De andere hoofdstukken, welke in dezen tweeden druk zijn bijgevoegd, handelen over „Het Gemeenebest van Germaansche Volkeren", waarin de toekomstige verhouding van ons land tot het Duitsche Rijk wordt besproken; over „De Angelsaksische Mythe", waarin gewezen wordt op een nieuwe volkenrechtelijke ordening; over „Het Bolsjewisme", waarin de invloed van het Marxistische historisch-materialisme op de toegankelijkheid van den Westerschen mensch voor bolsjewistische infiltratie belicht wordt; tenslotte over „Het gewetensconflict op de grens van twee werelden", waarin onderscheiden wordt tusschen de persoonlijke en zakelijke betrekking, die door den eed-van-trouw gelegd wordt en waarin gehandeld wordt over de vraag of na een revolutionaire omwenteling de feitelijke gezagsuitoefening ook normatieve kracht kan verwerven.

Zooals men ziet, draagt de uitbreiding, die Dr Carp zijn geschrift in dezen tweeden druk heeft doen ondergaan, wezenlijk bij tot inzicht in het nationaalsocialisme en tot zijn juridische, rechtsphilosofische en philosophische grondslagen en problemen. A. B. Roels

Prof. Philipp Witkop: *Goethe in Straszburg* (*uitg. Herder Verlag, Freiburg im Breisgau*).

Van en over Goethe, den genialen Duitschen mensch en dichter, kan men nooit genoeg, nooit teveel lezen. En zeker niet als het een studie betreft van Prof. Witkop, die heel zijn leven gewijd heeft aan het werk en het leven van den grootmeester der Duitsche dichtkunst. Philipp Witkop stierf op 17 December 1942, enkele dagen na de correctie van bovengenoemd geschrift, waarin hij op praegnante, maar diep doordringende wijze een episode heeft beschreven uit Goethe's leven, welke in vele opzichten beslissend was voor de verdere ontwikkeling van den mensch en den kunstenaar. Witkop laat ons in dit werkje mede aan de hand van uitlatingen van Goethe zelf in zijn brieven en biographie (Dichtung und Wahrheit) duidelijk zien, hoe Goethe, die in zijn jongen Frankfurter en Leipziger tijd in den ban was van het Fransche formalisme en rationalisme, en in zijn verzen uit dien tijd onder invloed stond van de dweeperig-kunstmatig romantische Roccoco, in Straszburg een ommekeer beleefde, die het begin zou zijn van de hooge vlucht van zijn genie. Hier in Straszburg, temidden van een ongerepte prachtige natuur en van een volk, dat Duitsch en oer-echt diep geworteld stond in eigen bodem, ongekunsteld de vreugden en smarten van het leven ervoer, ontdekte Goethe het wonder van den Duitschen scheppingsdrang in den machtigen Gothischen dom, en hier ook ontmoette hij Herder, die hem uit de sierlijk aangelegde paadjes en perkjes van den Roccoco de wijde landen van de natuur en de geschiedenis binnenleidde. Door Herder ontdekte Goethe, dat de echte poëzie niet in de boeken, maar in den volksmond, in het hart van het volk te vinden is. In Straszburg beleeft Goethe ook zijn eerste groote liefde voor Friederike Brion, een liefde die hem van alle starre formalistische en verstandelijke kluisters bevrijdde en hem gemaakt heeft tot den dichter van heerlijke natuurliederen, echte volkspoëzie, door zijn machtigen synthetischen geest tot bezielde harmonieuze kunst geadeld. Over de liefde van Goethe voor Friederike is al veel geschreven, ook over Goethe's houding in deze tragedie, waarin hij zeker niet vrij uitgaat. Het besef dat hij mede schuld had aan het ongeluk, dat door de scheiding over het zonnige leven van Friederike neersloeg, heeft Goethe vele jaren gekweld, waarvan de neerslag is te vinden in het tragisch deel van zijn later werk, in den Götz, in Clavigo, maar bovenal in het eerste deel van zijn Faust, waaraan Goethe in Straszburg is begonnen. Wat Prof. Witkop in dit boekje zegt over deze liefde en de daarop gevolgde scheiding getuigt van zijn eerbied en zuiver inzicht in het wezen van den scheppenden kunstenaar, die hoezeer hij als mensch zich wil hechten, zich wil wortelen in eigen kring en gezin, toch als geniaal dichter daarvan afstand moet doen, daar hij dienaar is van zijn werk en daarmede van zijn volk. Dit boekje van Philipp Witkop is een nieuwe waardevolle bijdrage tot dieper inzicht in het wezen van Goethe's genie en daarmede in het wezen van het Duitsche land en volk. Andr. Glotzbach

Johann von Leers: *De Poort van Rusland opengebroken* (*uitg. Westland, Amsterdam*).

Johann von Leers bewijst in deze brochure, voor een belangrijk deel met citaten van joodsche schrijvers en joodsche sprekers, den samenhang tusschen wereldjodendom en bolsjewisme. Een samenhang, dien men op geraffineerde wijze jarenlang voor de groote massa verborgen heeft weten te houden, ondanks het feit dat zich joden bevonden in stedelijke besturen, in commissariaten, verplegingscommissies en huiscomité's, ondanks het feit dat een ontelbaar aantal joden aandeel had — en een belangrijk grooter aandeel dan het bevolkingspercentage zou doen vermoeden! — in het bestuur der Sovjet-Unie, waar zij vrijwel alle sleutelposities in handen hadden.

In het tweede gedeelte van zijn brochure zet Johann von Leers uiteen, hoe in het bijzonder de Russische boerenstand door tal van maatregelen werd getroffen, die alle slechts ten doel hadden het boerendom, de ruggegraat van ieder volk wanneer het gezond is, te breken en te vernietigen. In détails zet hij uiteen, hoe de particuliere bedrijven in kolchosen werden samengevoegd en hoe er daarna op den boer en zijn bedrijf een systeem van roofbouw werd toegepast, dat aan millioenen het leven kostte en het land op den rand der uiterste armoede bracht.

Een in al haar eenvoud instructieve brochure, die echter helaas tamelijk slordig vertaald is. De naam van den vertaler wordt (daarom?) niet vermeld. Jan van Rheenen

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Film en Kultuur, N°. 5, 1e jaargang, bevat o. a. een artikel van Kleinstra over „De projectie van de nieuwe kleurenfilms".

Das Reich, 28 Februari 1943. Karl Rotthaus schrijft over „Europa im Geschichtsbild Rankes" en wijst er op, dat niemand scherper en duidelijker de eenheid van Europa heeft geformuleerd dan Ranke juist in dezelfde eeuw, dat deze eenheid meer en meer scheen verloren te gaan; uit het karakter van organisch geheel dat Ranke aan Europa toekende, laat zich ook zijn „primaat van de buitenlandsche politiek" afleiden en begrijpen. Richard Mattheus schrijft over Wurzburg, de „Dionysische Stadt".

De Gids, Maart 1943. Dr W. Ph. Coolhaas vervolgt zijn beschouwingen over „Wakefield en de kolonisatie van het vijfde werelddeel". Mr J. Barents schrijft over „De cahiers van Montesquieu", de particuliere aanteekeningen van den Franschen rechtsphilosoof en staatsrechtsgeleerde. Hij concludeert: „Als wij de balans opmaken, blijken de „Cahiers" een niet onbelangrijke bijdrage tot de kennis van Montesquieu te leveren. Hij treedt ons in deze particuliere aanteekeningen, méér dan in zijn onmiddellijk voor den druk bestemde hoofdwerken, allereerst als de „moraliste" te gemoet. Zijn eerste belangstelling is het leven, zijn de menschen om hem heen. Door zijn reizen en zijn lectuur strekt die belangstelling zich allengs wijder uit, over de volken der oude geschiedenis en de naties, die hij op zijn omzwervingen door half Europa persoonlijk heeft leeren kennen. Dan vormt zich de man, van wien Barni schrijft: „Il était passionné pour l'étude, mais d'ailleurs naturellement calme et heureux, modéré, peu ambitieux, sans être indifférent aux biens de ce monde, fier et desintéressé, bienveillant sans fiel et sans méchanceté, mais non sans mépris pour certains hommes, ni sans malice à l'occasion, amoureux de l'amitié."

Het Noorderland, Februari 1943, bevat onder meer een herdenkingsartikel van Prof. Dr J. M. N. Kapteyn, ter gelegenheid van het tweejarig bestaan der werkgemeenschap Saxo Frisia op 18 Januari ll., waaruit wij citeeren: „Om den zin der Stichting te verstaan, moet men haar wordingsgeschiedenis nagaan. Zij is gerijpt bij een Germanist van de historische school, die teruggaat op de Gebroeders Grimm. D.w.z. dat men haar moet beschouwen in het licht eener bepaalde geestesrichting, nl. in die van het historische denken. Dit denken heeft destijds gebroken met het eenzijdig verstandelijke der zgn. Verlichting. Het leert de cultureele verschijnselen, de waarneembare uitingen van den menschelijken geest, zien in hun gebondenheid aan ruimte en aan tijd, maar tevens den zin daarvan verstaan. De heraut van dit echt historische denken en beleven was Herder. Hij is het geweest, die gewezen heeft op de diepe beteekenis van wat men tegenwoordig noemt bodem en geschiedenis, in zekere mate ook reeds op die van de gebondenheid der volken aan hun bloed. Zijn humaniteitsideaal bestaat minder in een klare begripssynthese, die al deze uitingen der menschelijke cultuur samenvat tot één geheel, dan wel in het beleven eener oneindige veelheid: „Mensch ben ik, en niets menschelijks is mij vreemd". Alles als verschijningsvormen van den éénen God."

Die neue Literatur, Februari 1943. Gertrud Fussenegger schrijft over haar „Heimat und Herkunft". Hans Franke wijdt een artikel aan den dichter Otto Linck. W. V. (Will Vesper) schrijft een artikel naar aanleiding van het boek „Die deutsche Literatur. Geschichte und Hauptwerke in den Grundzügen", door Erich Schulze en Dr Hans Henning. Wij citeeren: „Der Deutsche hat von jeher aus einem falschen Wissens- nicht Bildungstrieb, eine unglückliche Neigung für die Literaturgeschichte. Fast jedes Geschreibe und Gestämmle über die Dichtung und die Dichter kommt bei uns zu hohen Auflagen, und doch wäre es besser, an die Quellen selber zu gehen, auch nur einen Dichter oder ein Gedicht von Wert, das wirklich herz- und lebensbildend ist, zu kennen, als hundert Klugkeiten über das Gedicht und den Dichter, geschweige denn die Ungereimtheiten der Fach- und Schachtellitteraturhistorie, die immer weiter gereichten Dummheiten, Klatschereien über das Leben und Lieben der Dichter, das torichte Suchen nach „Beeinflussungen" u.s.w., was alles man so in Literaturgeschichten findet. Aber man kennt den alten Scherz, dasz die Deutschen auf ihrer Lebenswanderung an einen Kreuzweg kamen, an dem zwei Schilder standen, links „Weg zum Paradies", rechts „Weg zu einem Vortrag über das Paradies". Alle Deutschen schwenkten recht ein. Ähnlich wird es wohl auch mit der Literaturhistorie bleiben. Aber Scherz beiseite. Die Literaturgeschichte hat ja auch ihre Aufgaben und ihre Verdienste. Sie verschafft vor allen Dingen denen, ie side pflegen, angesehenere Stellungen und sicherere Einnahmen, als die gemein hin die Dichter finden. Und es gibt auch Literarhistoriker, die dafür dankbar sind, die redlich und voll Liebe für die echte Dichtung kämpfen und die sich vor allem auch bemühen, des hohen Gegenstandes, dem sie dienen, würdig zu sein und zu beweisen, dasz sie von ihrem Umgang mit den Dichtern auch selber etwas gelernt haben, nämlich vor allem das saubere Handwerk, die deutsche Sprache."

Cinema en Theater, N°. 10, 23ste Jaargang, brengt onder meer een artikel van Hendrik Scholte over „Kabale und Liebe" (waarin de schrijver Schiller's gelijknamig tooneelspel karakteriseert als burgerlijk treurspel), een korte beschouwing over Nederlandsche cabaretkunst en een aardig geïllustreerd artikel over „25 jaar Ufa".

Maandblad der Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, Februari 1943, opent met een bijdrage van Mr H. Reydon, waaruit wij citeeren: „Bij het woord kultuuruitwisseling denkt men licht te uitsluitend aan wederzijdsche beïnvloeding op het gebied der kunsten, zooals men in het algemeen kultuur vaak teveel als een artistieke aangelegenheid aanmerkt. Kultuur is de geheele levensstijl van een volk. Zoo strekt zich de kultureele uitwisseling tusschen het Duitsche en het Nederlandsche volk op een veel ruimer gebied uit dan op dat der schoone kunsten. Zeker, op het gebied der kunst kan men deze uitwisseling op de aangenaamste wijze aanschouwelijk maken. Een tentoonstelling van Nederlandsche schilderijen in Duitschland, of omgekeerd, is een bijzondere gebeurtenis en in zekeren zin een kultuurfeest, evenals een concertreis van een beroemd kunstenaar of orkest, de vertaling en het opgang maken van een boek of een wetenschappelijke voordracht voor een uitgezocht gehoor van geleerden. Maar de kultureele uitwisseling van volk tot volk is op andere gebieden vaak veel diepgaander en blijvender dan op het gebied der kunst." De schrijver wijst er dan op, dat „het wezenlijke" ligt „in de geestelijke impulsen, die onze volken elkander kunnen geven".

Dr Erich Traumann schrijft naar aanleiding van de tentoonstelling „Kunst der Front", „Vom Stirn der Künstlerischen", Jan D. Voskuil over den schilder Jan van Tongeren, Dr Karl Peter Biltz over Wolf-Ferrari's Opera „Sly", Isolde Schwarz over „Wie ein Bühnenbild entsteht" en Dr Frans Vermeulen over „Nederlandsch-Duitsche Bouwkunst" en wijst op de overeenkomst van en het verschil tusschen de parochiekerk in Schrobenhausen (Beieren) en de St. Martinuskerk te Weert (Limburg).

Geist der Zeit, December 1942. Het orgaan van de „Deutsche Akademische Austauschdienst" brengt o. a. herdenkingsartikelen, gewijd aan zijn onlangs gestorven president Ewald von Massow. Dr Ursula Carl-Ratzlaff schrijft over „Psychologie und Dichtung in der zeitgenössischen italienischen Literatur". De schrijfster bespreekt een aantal boeken van jonge Italiaansche schrijvers, die zich als onderwerp een of anderen pathologischen verschijningsvorm hebben gekozen. Zij concludeert dan: „Wollen wir uns ernstlich um eine vertiefte Kenntnis der zeitgenössischen italienischen Literatur bemühen, so dürfen wir an diesen Werken auf keinen Fall vorüber gehen, denn sie bringen einen von den vielen Aspekten italienischer Wesensart lebendig und interessant zum Ausdruck. Es ist das typisch italienische Interesse am Menschen, das auch eine eingehende Analyse seiner morbiden Seiten erfordert. Während ein deutscher Schriftsteller vielleicht stärker moralische Werturteile über derartige angekränkelte Gestalten fällen würde, bleibt der italienische Autor der ausgesprochen nüchterne naturalistische Beobachter, der dem Leser selbst die Schluszfolgerungen überläszt. Bei dieser Art von Romanen könnten naturgemäsz die Grenzen zwischen Dichtung und Psychoanalyse leicht verwischt werden. Zum Glück überwiegt das altüberlieferte römisch-italienische klassische Formgefühl, doch in den meisten Fällen, so dasz das Wort nicht dem Arzt — unseres Wissens ist keiner der hier genannten Autoren von Beruf Mediziner — sondern dem Dichter bleibt."

Geist der Zeit, Januari 1943. Prof. Dr Heinz Kindermann schrijft over „Die deutsche Literaturwissenschaft der Wende zweier Zeitalter"; hij toont aan hoe de revolutie van deze eeuw zijn invloed ook op het gebied van de literatuurwetenschap heeft doen gelden en hoe ook in de toekomst de literatuurwetenschap zich tot een „volkhafte Lebenswissenschaft" zal verder ontwikkelen. Walter Josten schrijft over „Dichter und Dichtung"; belangrijk zijn speciaal zijn beschouwingen over „Natur und Kunst", waar hij met instemming Goethe's toespraak aanhaalt: „Den Dichter wie der Künstler überhaupt soll auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern, dasz er's tut!"

De Waag, 5 Maart 1943. Henri Bruning schrijft in een hoofdartikel, „Niet de Vorm", over de moeilijkheden om, met de ons ten dienste staande historisch-bepaalde begrippen en woorden, uitdrukking te geven aan de toekomstige verhouding van de Nederlanden en het Rijk. Stouthamer schrijft het derde vervolg van zijn beschouwingen over „Ons Volkslied en de Volkszang".

De Waag, 12 Maart 1943. W. Goedhuys schrijft over „Radio en Volk", Hendrik Scholte over „Het volk en zijn omroep", Sybren Modderman en M. Wolters geven tooneelbesprekingen. J. A. van der Made schrijft een „mijmering over Jan Prins".

De Waag, 19 Maart 1943. Hendrik Lindt schrijft naar aanleiding van de „Sly"-première in een artikel, getiteld „Lessen in Lijfsbehoud", over de beteekenis van vier maanden Duitsche Opera. M. Wolters bespreekt in „Sprong in het verleden, in exotiek en mythologie" de opvoeringen van de Josephalegende en van het ballet Sylvia. J. A. van der Made wijdt een herdenkingsartikel aan P. C. Boutens; hij zegt o.a.: „Waar de wereld, bij het verebben der Renaissance-krachten, onmachtig bleek, de sterke werkelijkheid van dood en vergankelijkheid te beleven, waar zij den moed niet opbracht tot het Hades-geloof der Grieken of het schimmengeloof der Edda, waar haar oorspronkelijk juichende wereld-optimisme op den duur toch omsloeg in een doodspessimisme en zij zich op die wijze toch weer gewonnen gaf aan den doodsban, waarin het Christendom met zijn jenseitige ontwikkeling haar had geslagen, waar de angst voor den persoonlijken dood, bij slaven en minderwaardigen gewekt, ten slotte terugkeerde in een pessimistisch aanvaarden en betreuren van dien zelfden dood bij lieden, die niet meer voorbij de grenzen van hun ik-heid (op zichzelf het grootste geschenk der Renaissance) vermochten te zien — daar ontworstelde Boutens zich, zoo laat nog, nog eenmaal aan den ban van het vergankelijkheidspessimisme, waartoe de bekentenis tot het diesseitige der Renaissance was afgezonken en keerde breed-uit tot het bevrijde, heldhaftige absolutisme der Grieken terug, dat de vroegste Renaissance zoo goddelijk beleed."

Nederland, Maart 1943. Dr Rudolf Steinmetz schrijft een gedegen artikel over „De zonde van het eiland". Willem H. Haighton onderwerpt de „massa" aan een onderzoek en karakteriseert haar als „een verschijnsel van sociale degeneratie", waaruit slechts dan weer een „volk" zal kunnen worden gevormd, wanneer liberalisme en bolsjewisme voorgoed vernietigd zijn.

J. Delsing schrijft over „Ras en Waarden" en Volker Nijland over „De onvernietigbare kunstvorm"; uit dit laatste artikel citeeren wij de slotregels: „maar tegenwoordig (wij weten het allen toch) is het verhaal, is de Mythe, is het verstaanbare uit muziek zoowel als uit beeldende kunsten verdwenen. Deze twee soorten kunst ombolsteren nog maar slechts hoogst zelden het zaaibare element der woorden. Zij hebben zich te zeer in hun eigen mogelijkheden en raffinementen verdiept. Zij hebben zich al te zeer op zich zelf toegespitst. En zij zijn, waar zij zich niet tot God, maar tot den mensch richten (wat toch in de tentoonstellings- en concertzalen in de allereerste plaats geschiedt), door deze tot steriliteit opgevoerde bloeikracht tot gedegenereerde bloemen geworden, zaad- en pitloos zonder vruchtbeginsel zelfs. Als zoodanig kunnen zij niet meer in staat geacht worden het publiek en het volk te inspireeren en te bevruchten en beteekenen zij een gevaar voor het hoogere vruchtbaarheidsmysterie der menschheid."

Maandblad voor beeldende Kunsten, Maart 1943, bevat artikelen van H. van Meurs over „Ontstaan en beteekenis van het Buddha- en Bodhisattva-beeld", en van G. H. 's Gravezande „Het laatste boek van J. F. van Royen, Het leven van den meester-drukker", waarin de verdiensten van den, in het vorige jaar overleden, beoefenaar der druk- en boekkunst worden belicht, speciaal wat betreft het laatste door hem verzorgde boek: „In den Keerkring, zeven gedichten door P. C. Boutens".

Die Kunst im Deutschen Reich, December 1942. Dit uiterst fraai verzorgde nummer bevat een artikel van Ernst Wurm over „Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart", waarbij reproducties van prachtige plastieken van Josef Humplik, Franz Seifert, Edmund Moiret, Rudolf Schmidt, Wilhelm Frass, Josef Fr. Riedl, Erich Pieler en Michael Drobil. Prof. Dr Bruno Grimschnitz schrijft over „Emil Jakob Schindler, zum 100. Geburtstag des Künstlers" en geeft aan de hand van een serie reproducties van Schindler's werken een analyse van de kunst van dezen Duitschen landschapschilder.

Die Kunst im Deutschen Reich, Januari 1943, bevat rijk geïllustreerde bijdragen van Dr Werner Rittich over „Das Meer und die Kunst" en van Walter Hornover „Ein Denkmal der deutschen Arbeit", nl. het relief in brons „Tiegelstahlguss", dat Arthur Hoffmann in opdracht van de directie van de Kruppfabrieken in 1936 ontwierp.

Hamer, Februari 1943. Gerda Schaap schrijft over „Het paard, de wagen en de weg", Prof. Dr Jan de Vries schrijft als eerste bijdrage van een serie artikelen over „Het raadsel der runen", een artikel over „Het Runenalfabet"; voorts bevat dit nummer nog bijdragen van Elisabeth Dhaneus („De landelijke woning in het Meetjesland"), Nico de Haas („IJstijd-kulturen en onze Urnenvelden" naar aanleiding van een nieuwe beschouwing van Dr F. C. Bursch over de Nederlandsche Urnenvelden in verband met de Germaansche landname), Elsa M. Valeton („Het boerenhandwerk en het Heimathaus in Münsterland") en W. J. de Boone („Dokkum").

Groot Nederland, Maart 1943. N. de Praetere wijdt een artikel aan de figuur van G. Ch. Lichtenberg, den physicus en schrijver uit den tijd van de Verlichting. P. J. Meertens schrijft over „Valerius en wij", hij zegt o. a.: „Valerius is als dichter geen persoonlijkheid in dien zin waarin Vondel en Hooft en andere dichters uit onze gouden eeuw dat waren. Er is niets individueels in zijn werk, noch in zijn proza, noch in zijn liederen. Beide zijn geschreven in een vrij onpersoonlijken stijl, elk Calvinistisch rederijker van Nederlandsche nationaliteit uit het begin der zeventiende eeuw had ze kunnen schrijven. Valerius is maar één uit de vele tientallen rederijkers, die onze zeventiende eeuw heeft gekend, een van de velen, die geheel of vrijwel naamloos zijn gebleven, ook wanneer ze wel beter werk hebben nagelaten dan deze Verenaar deed. Het aantal liederen uit zijn bundel, dat boven de middelmaat uitstijgt, is betrekkelijk gering. Waarschijnlijk is het er Valerius niet in de eerste plaats om te doen geweest, kunst te scheppen, maar zal hij veeleer gedacht hebben aan „stichtelijkheid" in den zin van opbouwende lectuur tot versterking van het nationale bewustzijn. Men mag bij de beoordeeling van de artistieke beteekenis van deze liederen trouwens niet uit het oog verliezen, dat de melodieën primair waren en de teksten pasklaar moesten worden gemaakt op de al bestaande wijzen. Ook Valerius' liederen waren klaarblijkelijk bedoeld om door het volk gezongen te worden, zooals dit een halve eeuw te voren de liederen, die in het Geuzenliedboek zijn verzameld, gezongen had; al te dikwijls gebrekkig van vorm, maar direct en op den man af wat den inhoud betreft, scherp en raak en appelleerend op de volksmentaliteit. Valerius was het type van den zeventiende-eeuwschen Nederlander, in zijn geloofsvertrouwen, zijn nationalisme, zijn eenzijdige instelling tegenover vriend en vijand. In hun onpersoonlijken stijl vertegenwoordigen zijn liederen de zeventiende-eeuwsche gemeenschapskunst: al liet hun uiterlijke vorm te wenschen over, ze spraken een taal, die het volk maar al te goed verstond."

Europäische Literatur, Maart 1943. Gerhard Fricke publiceert een beschouwing over „Wege und Wandlungen des deutschen Schrifttums, von Nietzsche bis zur Gegenwart", Friedrich Herzfeld behandelt in zijn artikel „Neue Dichtung im neuen Lied" de toonzetting van epische en lyrische gedichten uit den lateren tijd. Uit deze interessante beschouwing citeeren wij „Unter den Dichtern unserer Zeit zieht einer allerdings die Tonschöpfer magisch an: Josef Weinheber, Seine Worte — seien es die alten, mit neuem Sinn erfüllten oder eigengeprägte — bergen in sich schwingenden Zauber, sie leben so von innen her, dasz sich ihnen der Klang organisch anzuschmiegen vermag. Welche Lyrik der jüngeren Zeit hätte unseren Tondichtern so beflügelte Vorlagen geboten wie Josef Weinhebers Kalendergedichte? Durch solche umfassende Formen regte er die Tonschöpfer sogar zum Zyklenbau an. Er bot also vom Worte aus, was von der Musik her verlorengegangen war: die aus dem reinmusikalischen Material hervorwachsende Notwendigkeit der groszen Form." Heinz Kindermann schrijft over „Die Dichtung als Brücke zwischen den Volken". Hans Friedrich Blunck beschrijft in een opstel „Auf Vortragsreise" verschillende amusante voorvallen, door hem in den loop der jaren op zijn voordrachtsreizen ervaren.

Nieuw Nederland, Maart 1943. Mr S. J. M. Wijthoff schrijft een beschouwing, getiteld „Geboorteklok der Republiek der Vereenigde Nederlanden, 17 December 1587". W. Terpstra schrijft over „De Geest van de opvoeding en zijn methode". Hij wijst Plato's omschrijving van het doel der opvoeding als „de vorming van den harmonischen mensch" af en ziet het doel van de opvoeding binnen de Germaansche levensruimte in den harmonisch gevormden Germaanschen mensch; als voornaamste kenmerken van den Germaanschen mensch noemt hij dan zijn eeuwigheidsbesef, zijn karaktervastheid, zijn intelligentie en zijn rijzige welgevormdheid, zoodat hij ten slotte het doel van de opvoeding omschrijft als „de vorming van den in God vertrouwenden, karaktervollen, intelligenten, lichamelijk volmaakten mensch". Delsing schrijft onder den titel „Een onvolwaardig kind onder onze gewesten" een pleidooi voor een werkelijke eenheid van Limburg met geheel Nederland. T. van Leening schrijft over „Musische opvoeding" en deelt zijn uitvoerig artikel in de volgende deelen in: Paedagogische verdeeldheid, Het intellectualisme, Doel en beteekenis der musische opvoeding, Musisische opvoeding in verband met de geestelijke- en lichamelijke opvoeding, De taak der school in de musische opvoeding, Musische leervakken (teekenen, schilderen, kunstgeschiedenis, handenarbeid en muziek) en Musische opvoeding in gemeenschap.